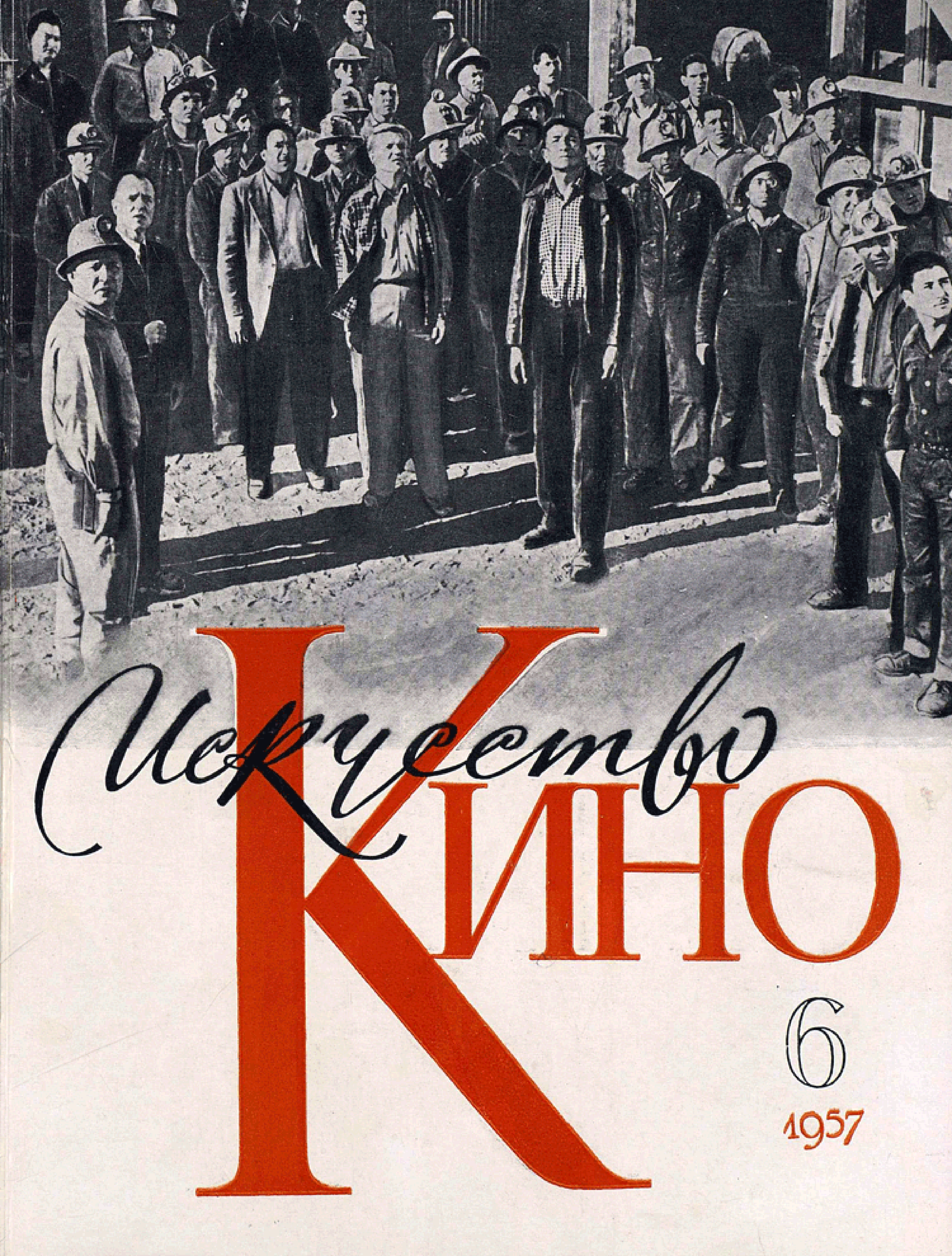

Искусство
КИНО
6
1957



СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки—кадр из американского фильма «Соль земли» (см. статью Г. Авенариуса «Битва за правду», стр. 102). В фильме, повествующем о героической забастовке в Бейярде (США), снимались многие участники этого мужественного выступления, американского рабочего класса.

На второй странице обложки—кадр из фильма «Дон-Кихот» (производство студии «Ленфильм»). В главной роли — Н. Черкасов.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И ОРГБЮРО
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ПОЧЕМУ ОТСТАЕТ УЗБЕКСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ?

Художественная кинематография Узбекистана, как и других братских республик Советского Союза, после XX съезда КПСС вступила в новую полосу развития. Созданы первые после значительного перерыва художественные фильмы, и самые широкие планы кинематографистов на будущее стали вполне осуществимыми.

В эти дни опытные и молодые мастера национальной кинематографии работают над фильмами, которые должны быть показаны зрителям в дни всенародного праздника 40-летия Великого Октября. Редакционная коллегия нашего журнала совместно с Министерством культуры Узбекской ССР организовала в Ташкенте встречу «за круглым столом» кинематографистов, писателей, актеров, художников и других представителей интеллигенции республики для товарищеской дискуссии о том, как должна Ташкентская киностудия работать в нынешних условиях, чтобы добиться подлинного подъема национального киноискусства.

Первым взял слово кинодраматург, директор студии САБИР МУХАМЕДОВ.

— У узбекской кинематографии,—сказал он,—есть некоторые традиции и положительный опыт: в свое время ею были созданы популярные фильмы «Шакалы Равата», «Вторая жена», «Последний бек», а позже—«Алишер Навои», «Тахир

и Зухра». Однако за последние 5—7 лет был заметен творческий спад. Киностудия выпускала мало картин, да и те были слабыми.

Не так давно «Правда» справедливо критиковала два наших фильма—«Сестры Рахмановы» и «Новоселье». Недостатки этих фильмов прежде всего в их драматургии, в том, что авторы не проявили чувства творческой ответственности, выполнили задачу по-ремесленнически. Такая интересная и значительная пьеса, как «Шелковое сюзанэ» Абдуллы Каххара, на экране выглядела фальшивой, искажающей действительность. В картине «Сестры Рахмановы» нисколько не отражена жизнь узбекского народа.

Так получилось потому, что наши кинематографисты живут в какой-то изоляции, не обсуждают сценарии и фильмы в широких кругах общественности, не проявляют живого интереса к работе своих же товарищей по искусству. Конечно, такая атмосфера плохо отражается на их творчестве.

Перелом наметился совсем недавно. Студия стала выпускать больше фильмов, писатели охотнее идут к нам. Сейчас работают над сценариями такие писатели, как К. Яшен, А. Каххар, М. Шевердин, Тураб Тулла, З. Фатхуллин, и ряд других товарищей. Но творческие успехи студии еще не велики, потому что наши фильмы—даже те, которые приняты на союзный экран,—страдают большими художественными недостатками.

В этом году мы думаем выпустить на экран четыре фильма: «Случай в пустыне» (сценарий О. и Н. Бондаренко)—о чувстве патриотизма у молодежи; «Рыбаки Арала» (сценарий М. Мелкумова и Н. Жапакова)—о достижениях каракалпакского народа, о людях, выросших в Кара-Калпакии; «По путевке Ленина» (сценарий Уйгуна, С. Мухамедова, М. Шевердина)—о дружеской помощи русского народа узбекам, об организации по инициативе Ленина первого университета в Средней Азии; «Герои полей белого золота»—документальный фильм о славных тружениках колхозных полей.

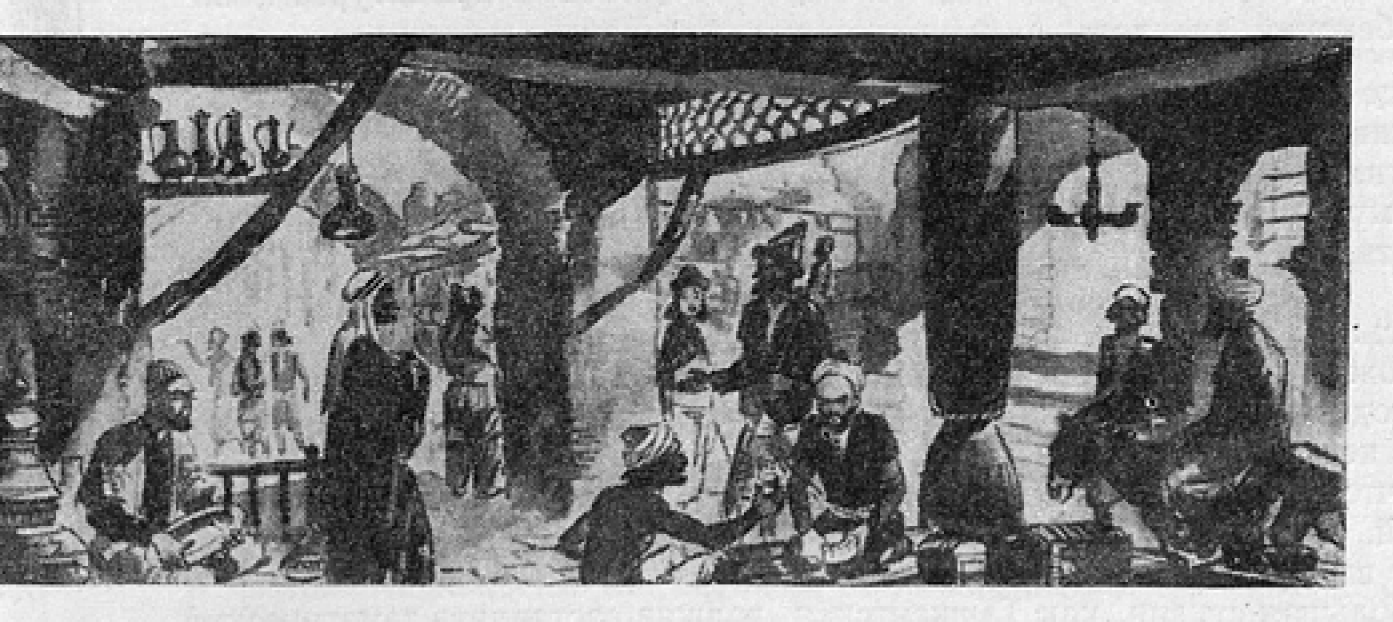
Вот фильмы, над которыми мы работаем. Впервые в портфеле студии есть несколько сценариев, годных для производства.

Центральный Комитет Коммунистической партии Узбекистана проявил большую инициативу в подготовке художественных фильмов к предстоящей в будущем году Декаде узбекской литературы и искусства и поставил перед нами задачу создать фильм об искусстве узбекского народа. К Декаде готовится также фильм «Приезжайте к нам в Узбекистан!»—о сегодняшнем и завтрашнем дне республики.

Чтобы дать представление о перспективных планах студии, скажу, что мы имеем еще два готовых сценария—«Путь Хайдара» В. Липко и Н. Юденича и «Эльмурад» Н. Сафарова и А. Давидсона. Есть у нас также сценарий К. Яшена, посвященный жизненному пути Хамзы, правда, не вполне завершенный. З. Фатхуллин написал сценарий о людях, решающих проблему ирригации страны; М. Еленин и Г. Марьяновский—о людях Ангрена. Ю. Герман и Б. Рест пишут сценарий «Мирзачуль», посвященный освоению Голодной степи. Ш. Рашидов экранизирует поэму классика Бедиля «Комдэ и Модан»—о дружбе нашего и индийского народов. Из сценариев, представленных на Всесоюзный конкурс, получили одобрение жюри три работы—«Чудесные всходы», «Южный бастион» и «Семья Ахмада». Наиболее интересен последний—в нем рассказана история кузнеца, воспитавшего детей-сирот четырнадцати национальностей. Мы будем ставить этот сценарий. Наконец, мы ждем сценарий «Заря Востока» от самаркандского писателя Исмаила-задэ.

Теперь, когда у нас больше сценариев, перед студией встают новые задачи. Мешает нам то, что наши фильмы с большим опозданием дублируются на русский язык. Картина «Встретимся на стадионе», выпущенная в ноябре 1955 года, была дублирована на русский язык и выпущена на союзный экран только в декабре 1956 года. Следовало бы снимать фильмы сразу в двух вариантах: на узбекском и русском языках.

Мешает развиваться национальной кинематографии то, что кинокритика в республике находится в зачаточном состоянии. До сих пор ни один республиканский



«Авиценна»

Уже двадцать лет на Ташкентской киностудии работает художник В. Еремян. Публикуем эскизы декораций и костюмов, сделанные В. Еремяном для фильмов «Насреддин в Бухаре», «Похождения Насреддина», «Алишер Навои», «Авиценна», «Встретимся на стадионе».

журнал не поместил ни одной статьи по теории национальной кинематографии, не попытался обобщить ее опыт, активно вмешаться в ее творческую жизнь.

Наконец, мы сами редко обсуждаем творческие вопросы. Сегодняшняя встреча должна помочь нам осмыслить те проблемы, которые жизнь выдвигает перед узбекской кинематографией.

Собравшиеся «за круглым столом» кинематографисты и другие представители узбекской культуры больше всего говорили

о национальной драматургии.

Горячую речь произнес немало сделавший для родного искусства народный артист Узбекской ССР АМИН ТУРДЫЕВ. Он начал с того, что «круглый стол» редакционной коллегии нашего журнала должен, по его мнению, стать «передвижным», чтобы кинематографисты всех братских республик высказались о волнующих их творческих проблемах.

— Лично меня,—сказал А. Турдыев,—больше всего волнует проблема хорошей, правдивой и интересной роли. Но наши сценаристы будто забывают, что пишут для кино, и лишают актера его самого сильного оружия. В чем сила актера? В знании живых людей, в умении использовать для создания образа наблюдения живой действительности. Я неплохо знаю жизнь узбекских колхозников и давно мечтаю создать образы, «похожие» на известных мне людей. Но человеческие качества этих людей я не могу воплотить в тех ролях, которые предлагают кинодраматурги.

Эти качества, эти черты, которыми гордится наше общество, есть в живых реальных людях, их не надо «выдумывать», а вот в сценариях их нет. И, когда я оказываюсь перед съемочной кинокамерой, я чувствую себя безоружным. Когда я впервые снимался в киностудии, то после десяти дней работы мне хотелось просто убежать—я чувствовал, что у меня ничего не получается!

Как бы хорошо ты ни играл роль в театре, спектакль умирает в тот день, когда он сыгран. А у кинофильма долгая жизнь. Хочется сыграть такие роли, чтобы потомки могли судить по нашим фильмам о нашей жизни, о родном народе, прокладывающем путь к счастью, а заодно—и о нас самих, людях узбекского искусства, о наших думах и мечтах...

ЛАТИФ ФАЙЗИЕВ, предъявляя свои режиссерские претензии драматургам, напомнил старый узбекский анекдот:

«В Қоканде встретились двое дельцов, и первый спросил второго:
— Қак живет Ахмед?
— Закрутился.
— А Махмуд?
— Выкрутился.
— А ты?
— Кручусь...».

— Так можно охарактеризовать работу режиссеров Ташкентской киностудии в 1956 году,—сказал Л. Файзиев.—Из-за посредственных сценариев нам приходилось кое-как «выкручиваться».

Для того чтобы режиссеру найти свое лицо, он должен найти свою тему, ставить сценарий, близкий ему по духу.

У нас нет выбора.

Такая небольшая студия, как Ташкентская, должна составлять тематический план и заказывать сценарии с учетом творческих запросов режиссеров. Увеличение количества выпускаемых фильмов на нашей студии пока зависит от бесперебойной работы четырех режиссеров. Нельзя допустить, чтобы режиссер по нескольку месяцев дожидался нового сценария.

Мы мечтаем о режиссерских творческих планах—реальных, обеспеченных произведениями талантливых авторов на два-три года вперед.

Қачество фильмов повысится, если режиссерам не придется более «выкручиваться»!

Оператор А. ПАНН отмечает, что лучшими фильмами, созданными студией в прошлом, были фильмы на исторические темы, что темы современные удавались до сих пор узбекской кинематографии значительно меньше. Главнейшая задача студии—добиться того, чтобы современная тема действительно стала главной в национальном киноискусстве. Об этом же говорит ассистент режиссера Ф. ХОДЖАЕВ:

— Нам надо серьезно задуматься над произведениями, посвященными современным темам. Студия имеет хорошие количественные показатели, но в искусстве главным всегда было и будет качество. И самой острой для нас остается проблема идейно-художественного уровня сценариев. На мой взгляд, их невысокий уровень объясняется тем, что сценаристы страдают всеядностью—охотно берутся за любую тему, имеющую шанс на внешний успех, не хранят верности любимой теме, личной теме художника, которая обычно и связывает его с современностью.

Всего печальнее то, что главк и рецензенты одобряют чуть ли не каждый выпущенный студией фильм. Из-за этого на студии создается такое настроение, будто мы на Олимпе и дальше двигаться некуда. Если мы не развеем эти «олимпийские» настроения, мы рискуем тем, что количественные показатели не перерастут в качественные.

—Многие сценаристы недостаточно четко и ясно представляют себе тот вид драматургии, в котором они работают,—таково мнение главного художника студии В. ЕРЕМЯНА.—Часто они дают нам рассказ, а еще чаще—слабый рассказ, причем в основу берется отвлеченная мысль, к которой «пристраивается» сюжет. А драматургии в сценарии нет. Сценаристу говорят: «Позвольте, в вашем сценарии нечего делать актерам!» Тогда он встречается с актерами и, так сказать, «наслаивает» для них роли, искусственно возмещает то, чего нет в природе сценария. Роли получаются клочковатыми, актерам приходится довольствоваться мелкими эпизодами, мелкими ситуациями.

Послушаем, что говорят представители узбекской литературы о своем участии в создании национальной кинематографии.

Поэт ТУРАБ ТУЛЛА:

— Многие писатели Узбекистана в разное время пробовали свои силы в области кинодраматургии. В творческом содружестве узбекских и русских писателей были созданы хорошие киносценарии, среди которых лучшими, пожалуй, следует признать «Навои» Уйгуна, И. Султанова, А. Спешнева и В. Шкловского и «Тахир и Зухра» С. Абдуллы и А. Спешнева.

Однако не всегда попытки писателей работать в кино завершались удачей. Наиболее слабым сценарием, получившим воплощение в фильме, мне кажется, «Дочь Ферганы»—произведение начисто бесконфликтное, построенное на далеком от жизни сюжете. Все события в фильме порождены надуманным столкновением мужа—передового хлопкороба с женой—председателем колхоза. Столкновение это возникает лишь потому, что муж выступает принципиальным противником механизации хлопководства, внедрения хлопкоуборочной машины. Такие антимеханизаторские настроения передового колхозника в фильме ничем логически не мотивированы. И зрителя хотят заставить всерьез поверить, что муж покидает семью лишь потому, что на поля пришла хлопкоуборочная машина!

Столь же далеким от подлинной жизни, построенным по надуманной схеме оказался и фильм «Новоселье», сценарий которого написан Б. Ласкиным и Н. Рожковым по пьесе узбекского писателя А. Каххара «Шелковое сюзанэ». При некоторых своих недостатках пьеса Каххара все же была хорошей комедией, пользовалась большим успехом у зрителя. Ее, прежде всего, отличала правдивость. В сценарии это качество пьесы было утрачено. Фильм отличает предельно «облегченное» отражение жизненных противоречий, легковесность конфликта. Условия, в которых действуют герои фильма—люди, осваивающие Голодную степь,—ничего общего с настоящей, суровой жизнью в этих местах не имеют. Голодная степь выглядит на экране цветущим садом. Фильм получился пустым и фальшивым.

Очень важно, чтобы язык сценария, переведенного с узбекского на русский или наоборот, соответствовал подлиннику. Но для этого нужно изменить существующую ныне систему, при которой художественный перевод осуществляется не с подлинника, а с подстрочника.

Высококачественный перевод требует от переводчика знания того языка, с которого он переводит, и работы прямо с оригинального текста, минуя промежуточную стадию подстрочника.

Это относится ко всем видам художественного литературного перевода, будь то поэзия, проза или драматургия. Пользуясь случаем, скажу, что прекрасные строки Гафура Гуляма, удивительно своеобразные, породившие особое понятие «гулямовского стиха», специфические черты которого мы можем встретить и в творчестве других узбекских поэтов,—эти горячо любимые народом стихи в переводе часто утрачивают всю свою прелесть. Неточность, «приблизительность» перевода в кино также непростительна. Русские зрители слабо представляют себе язык лучших произведений узбекской кинодраматургии.

Сейчас обстановка в кино, и в частности на Ташкентской киностудии, значительно улучшилась, и писатели охотнее работают в области кинодраматургии. Но не изжиты до конца рваческие настроения, и много еще есть людей, которые работу в кино рассматривают как







Эскизы к фильму «Насреддин в Бухаре»



способ легкого заработка. Для подлинного расцвета узбекского кино надо преградить в него путь рвачам и халтурщикам.

В последнее время сценарии легче пробивают себе дорогу. Уничтожены многие инстанции, в которых они раньше застревали. Это очень хорошо. Но остались скрытые барьеры, которые все еще приходится преодолевать. Автору зачастую диктуют свои соображения люди, не понимающие природы художественного творчества. Я работаю сейчас над сценарием художественного фильма, в котором по ходу комедийного сюжета будет показан расцвет искусства в Узбекистане. Один ответственный работник в категорической форме предложил мне начинать фильм дикторским текстом, перечисляющим все успехи и достижения узбекского искусства. Такой совет я не могу рассматривать иначе как пережиток некоторых дурных особенностей кинематографии минувших лет. Чем скорее мы от них избавимся, тем успешнее будет двигаться наше киноискусство вперед.



Прозаик САИД АХМАД:

— В недалеком прошлом Ташкентская студия, выпуская очень мало фильмов, основное внимание уделяла историко-биографическим темам, экранизации легенд и сказок. Появление на экране в последнее время фильмов о наших современниках—явление бесспорно положительное. Но в этих фильмах еще недостаточно глубоко и художественно убедительно показана современная жизнь республики.

Лишь намеченная в фильме «Гульбахор» острейшая тема борьбы с байско-феодальными пережитками в быту все еще ждет своего яркого выражения в нашем кино. В равной мере отстали мы в показе людей промышленности и хлопкоробов Узбекистана. Если снимались фильмы из жизни хлопкоробов, то это скорее были пояснения о хлопководстве, нежели рассказ о л ю д я х социалистической страны.

Драматург САБИР АБДУЛЛА:

— Я написал только один киносценарий—«Тахир и Зухра». С тех пор Ташкентская киностудия больше не привлекала меня к сценарной работе. А у меня есть творческие планы, есть желание поработать для кино...



Драматург БАХРАМ РАХМАНОВ:

— Мной написаны четыре пьесы, но к кинодраматургии я еще почти не приобщился. Это не значит, что у меня нет интереса к киноискусству. Я представляю себе, что можно было бы, например, написать сценарий об узбекском рабочем классе—мы почти не видели его в кино. Я представляю себе сценарий о людях науки, работающих над важной для республики проблемой. Среди моих друзей есть такие люди, и я с интересом слежу за их трудом, за их судьбой. Мне кажется, что здесь есть «зерно» сценария. Оно, конечно, не в научных проблемах, а в людях, их судьбах и характерах. Я взялся бы за эту тему, если бы встретил настоящего сценариста-профессионала, хорошо знающего законы киноискусства. Дело в том, что кинодраматургию по учебникам, пособиям не изучить; лучшая форма учебы, на мой взгляд,—тесное творческое содру-

жество с опытным сценаристом, способным не только помочь тебе в работе над тем или иным произведением, но и поделиться профессиональными знаниями и опытом.

Многие узбекские драматурги, прозаики, поэты испытывают влечение к киноискусству, но необходим контакт с кинематографистами, надо создать творческую атмосферу коллективного труда.

Написав новую пьесу, я читаю ее в Союзе писателей. Таких читок в киностудии я не помню. Правда, однажды меня пригласили на обсуждение нового сценария, но даже авторы его не явились...

Творческое содружество, совместная работа с профессионалами-кинематографистами—вот что нам сейчас более всего необходимо!



О такой форме овладения искусством кинодраматургии говорили «за круглым столом» и другие участники встречи.

Сценарист М. ЕЛЕНИН:

— В Москве созданы сценарные мастерские. Это правильный почин. Мы же, по существу, варимся в собственном соку... Поработать под руководством опытного мастера кино было бы очень полезно молодым сценаристам Узбекистана.

В течение пяти лет никто из ведущих кинодраматургов страны в Ташкент с такими задачами не приезжал. Не обязательно в Ташкенте открывать сценарную мастерскую, но нужно сделать так, чтобы молодые киносценаристы получили серьезную помощь.

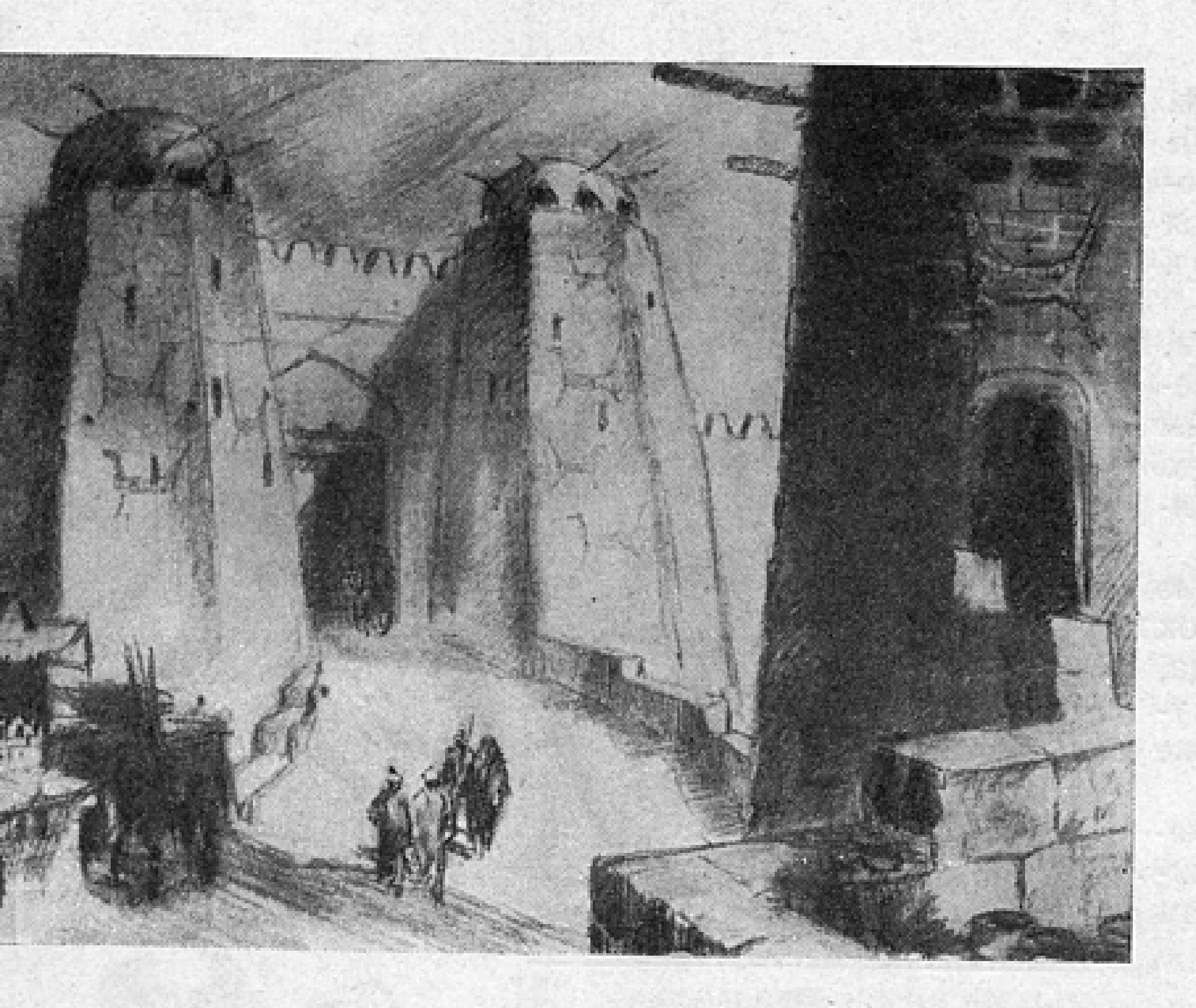
А. АБДУЛЛАЕВ, начальник сценарного отдела студии, продолжил разговор о подготовке сценаристов:

— У нас нет еще в полном смысле слова квалифицированных кинодраматургов, хоть и есть сценаристы со специальным образованием. Писатели республики боятся «киноспецифики», окутанной туманом. Кто же развеет этот туман? А ведь без привлечения основных писательских сил республики узбекская кинематография развиваться не может.

Надо направлять одаренную литературную молодежь на сценарный факультет ВГИКа. Об этом никто пока не заботится ни в студии, ни в Министерстве культуры УзССР. Другой путь—приглашение ведущих мастеров кинодраматургии не только для соавторства (такая форма не всегда оправдывала себя), а главным образом для учебных занятий, для чтения лекций. Ждать сценаристов-гастролеров из Москвы и других городов нельзя—надо учиться сценарному искусству здесь, в Узбекистане, иначе мы сценарную проблему не решим.



Эскизы к фильму «Алишер Навои»



Эскиз к фильму «Авиценна»

Директор Института языка и литературы Академии наук УзССР С. КАСЫМОВ привлек внимание собравшихся к тому, как налаживает студия контакт с интеллигенцией столицы Узбекистана:

— Очевидно, для того чтобы сценарии, принимаемые к производству, были полноценными, знания специфики кинодраматургии недостаточно. Кинодраматург и киностудия должны советоваться с людьми, хорошо знающими жизнь республики. Мы, узбекские ученые, с радостью придем на помощь студии. Но ведь надо сделать так, чтобы эта помощь была действенной.

Однажды наш институт получил для рецензирования сценарий «Священная кровь». Мы с радостью и чувством большой ответственности взялись за дело, а когда отзыв ученых был готов, стало известно, что уже заканчиваются съемки фильма. К чему такая видимость сотрудничества? Взаимосвязь кинематографистов с учеными будет плодотворной тогда, когда перед нами будет стоять ясная практическая задача.

Главный режиссер театра им. Хамзы А. ГИНЗБУРГ указывает на некоторую замкнутость в работе Ташкентской киностудии:

— Вместе с писателем Г. Сивастикоглу мы написали сценарий «Семья Ахмада», в основу которого положен подлинный жизненный факт: подвиг кузнеца узбека, воспитавшего в своей семье четырнадцать сирот. Мы прочитали этот сценарий на студии, приняли предложенные нам поправки, снова поработали над нашим произведением, но студия не проявила никакого интереса к нему. У нас и сейчас нет контакта со студией, несмотря на то, что сценарий одобрен жюри всесоюзного конкурса и приказом Министра культуры СССР Ташкентской студии рекомендовано продолжать работу над ним.

Мне кажется, киностудия не старается привлечь к своей работе все творческие силы республики. У нас в театре им. Хамзы проблема репертуара не менее остра, но, как только появляется пьеса, пусть незавершенная, но все-таки интересная по замыслу, мы стараемся сделать все возможное, чтобы автор довел работу над ней до конца.

Итак, больше всего участники встречи говорили о сценарных проблемах. Но не менее горячо, заинтересованно говорили они также

о режиссуре и актерской проблеме.

Ш. БУРХАНОВ, народный артист УзССР, считает, что многие недостатки выпущенных Ташкентской студией фильмов объясняются слабостью режиссуры.

— В театре актеру предоставлены большие возможности для проявления творческой инициативы, в кино он целиком зависит от режиссера. Но режиссер должен понимать, что актер не может быть пассивным исполнителем заданий.

Я очень плохо сыграл в фильме «Гульбахор» роль Каримова. А ведь когда я прочитал сценарий, эта роль мне понравилась, вызвала желание работать над ней. И все же она мне не удалась. Почему? Лично я объясняю это тем, что мы не нашли общего языка с режиссером. Он не принял мою трактовку роли, я не понял его замысла. И получилось—«ни рыба, ни мясо». Наши кинорежиссеры должны учиться работать с актерами. Думаю, в этом отношении им необходима серьезная помощь со стороны самых опытных кинорежиссеров страны.



Режиссер театра им. Хамзы Т. ХОДЖАЕВ говорит:

— Мне кажется, кинорежиссеры часто упрощают свои задачи. Наши фильмы должны показывать жизнь страны правдиво, без прикрас, исторически конкретно. Но что мы видели, например, в фильме «Крушение эмирата»? Мы видели приукрашенный, приглаженный Восток, совсем не ту старую Бухару, не тот старый, страшный быт, от которого спасла наш народ Коммунистическая партия.



Голодная степь—это совсем не райский уголок. Это раскаленный воздух, почерневшие от зноя, от пыли лица. А какой мы увидели Голодную степь в «Новоселье»? Мы увидели в фильме район, годный для курорта. Конечно, это упрощает и характеристику героев фильма. Режиссер должен добиваться художественной точности, конкретности в воссоздании атмосферы действия, он должен хорошо знать условия жизни, обычаи народа,—только тогда фильм будет правдивым и убедительным.

Конечно, не быт, а бытие—вот главное в искусстве. Художник должен прежде всего правдиво передать жизнь человеческого духа. Но этого можно добиться лишь тогда, когда мы показываем конкретные условия человеческой жизни.

С моей точки зрения, необходимо более тесное взаимодействие между кинематографической и театральной режиссурой. Мы живем разобщенно. А ведь нам приходится решать общие идейно-творческие задачи.

САБИР АБДУЛЛА:

— К недостаткам работы Ташкентской студии следует отнести ограниченность круга актеров, которых она привлекает к участию в фильмах. Как правило, главные роли поручаются одним и тем же актерам. Так, артист Р. Хамраев снимался в роли Насреддина, в роли Алишера Навои, в роли Назыма в «Тахире и Зухре», в роли Бируни в «Авиценне». Между тем в театрах Узбекистана—Андижанском, Самаркандском, Наманганском, не говоря уже о столичных, есть много ярких актерских дарований, которые в кино пока не используются.



Эскизы к фильму «Авиценна»

СУЛТАН АКБАРИ:

— Наше кино ждет свежих творческих сил. По-моему, нужно проводить открытые конкурсы актеров на исполнение ролей в кино.

САИД АХМАД:

— Недостаточно используя опытных актеров наших театров, Ташкентская студия часто привлекает к съемке в ответственных ролях непрофессиональных актеров. Это в некоторых случаях снижает художественные достоинства фильма. Так, довольно бледно выглядит героиня фильма «Священная кровь» Гульор в исполнении студентки Мадраимовой.

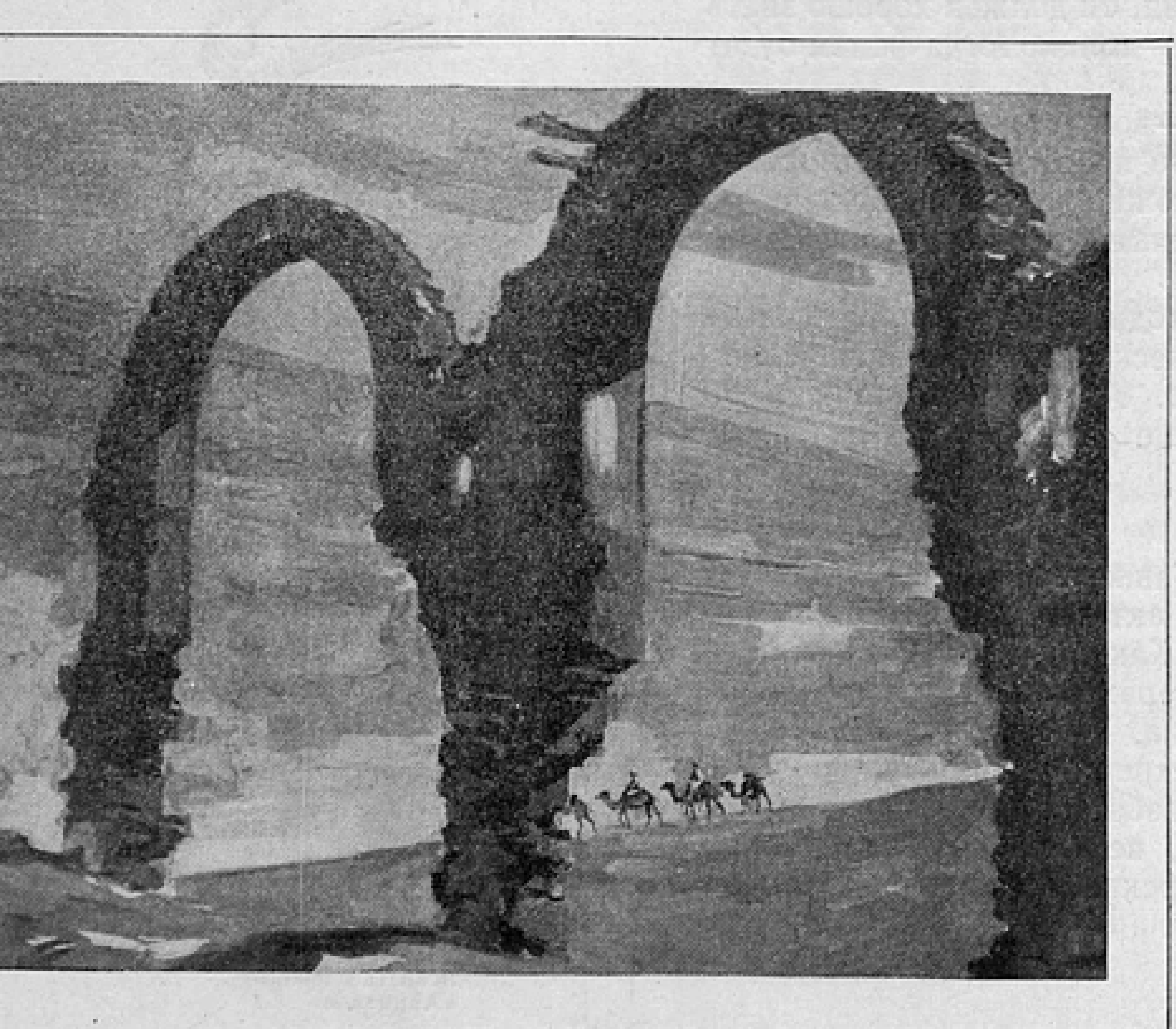
САБИР МУХАМЕДОВ:

— Мы поручили роль Гульор непрофессиональной актрисе потому, что не смогли найти в наших театрах подходящую для этой роли молодую героиню. Пришлось искать исполнительницу среди участниц художественной самодеятельности.

ЛАТИФ ФАЙЗИЕВ:

— Если актерская проблема не будет решена в ближайшее время, то не может быть и речи о росте числа фильмов. Особенно трудно найти среди актерской молодежи героя и героиню.

На мой взгляд, необходимо увеличить штат Узбекского академического театра им. Хамзы, с тем чтобы создать «резерв» для киностудии. В этом коллективе сосредоточены лучшие актерские силы республики. При увеличении штата мы могли бы приглашать актеров театра для участия в фильмах без большого ущерба театру. Кроме того, в 1957/58 учебном году на актерском факультете Ташкентского театрального института надо открыть курс мастерства киноактера.



Эскиз к фильму «Авиценна» (совмещение макета с натурой)

Режиссер З. САБИТОВ:

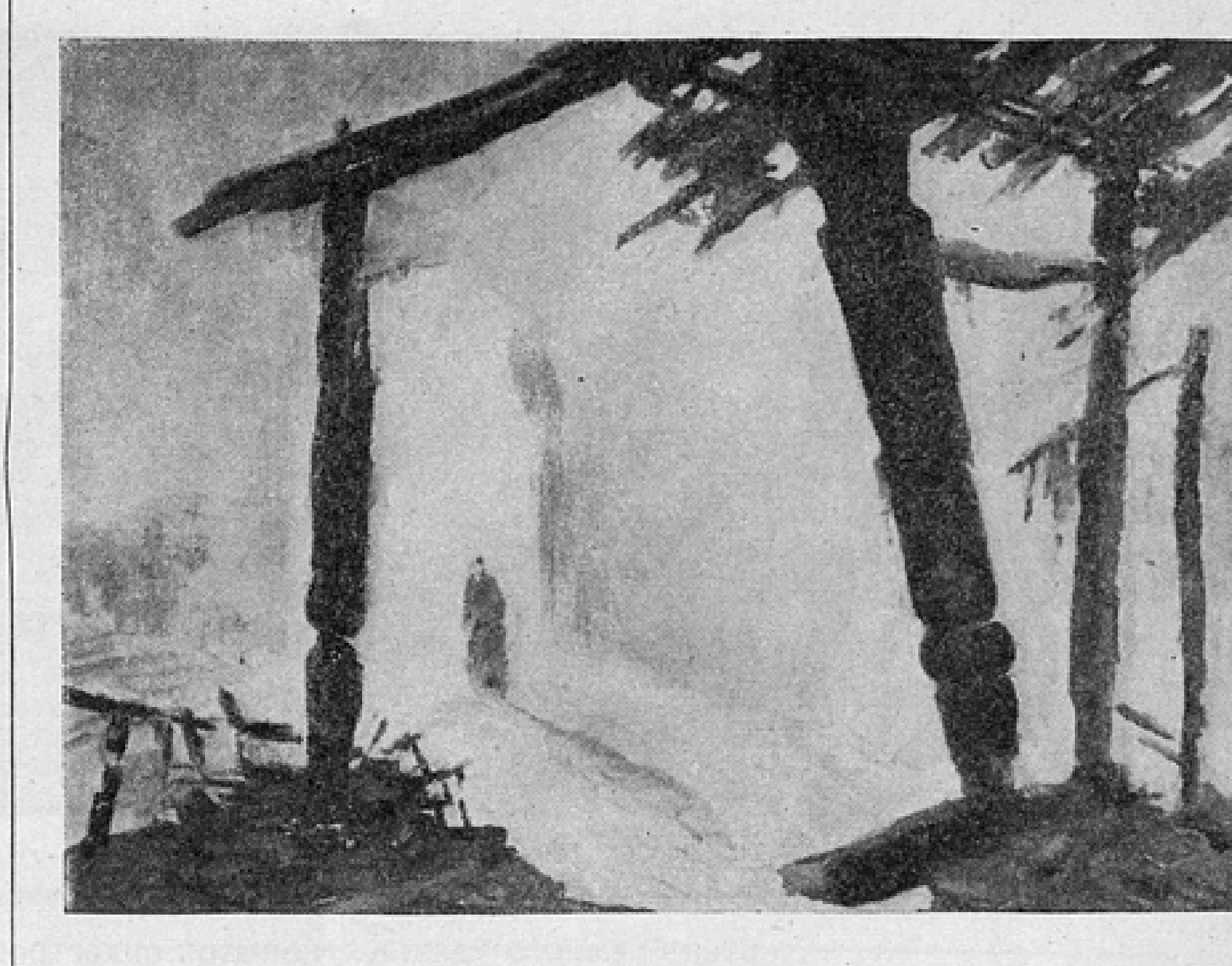
— Нам трудно решить «актерскую проблему» без помощи со стороны Министерства культуры республики. На каждом шагу приходится сталкиваться с невероятными трудностями. До сих пор мы приглашали актеров только из столичного театра им. Хамзы. Квалификация большинства актеров других театров, по моему мнению, низка. Но у театра им. Хамзы свой план, свои задачи. Я считаю, что при столичном театре необходимо создать студию для кино, как это сделано в Грузии. Быть может, удастся создать и небольшой актерский штат при самой студии.

САБИР МУХАМЕДОВ:

— В ближайшее время мы намерены резко изменить положение с воспитанием киноактеров. До сих пор студия не имела своих штатных актеров и вынуждена была постоянно обращаться к театрам. С текущего года нам разрешено содержать в штате 15 актеров. Это значительно облегчит нашу работу. Мы наберем нужных нам актеров, в первую очередь молодежь, будем их воспитывать, совершенствовать их мастерство.

Почти каждый участник разговора «за круглым столом» касался вопроса

о национальной форме в киноискусстве.



Эскиз к фильму «Авиценна» (совмещение макета с натурой)

— Разумеется, узбекская кинематография не может отгородиться от всей советской кинематографии и должна быть далека от каких-либо местнических тенденций или национальной ограниченности,—говорит ЛАТИФ ФАЙЗИЕВ. —Но так же, как и кинематография любого народа, она должна быть национальной по своему облику.

Если вы проанализируете наши фильмы, то убедитесь, что узбекская кинематография еще не имеет своего яркого, присущего только ей одной национального характера, своего лица. Если и есть свое лицо, то оно пока еще очень расплывчато и напоминает неоконченный портрет, в котором характерные черты не проработаны.

Советское искусство—национальное по форме и социалистическое по содержанию. Но что такое национальная форма? Многие товарищи полагают, что суть дела только в национальном языке. Это неверно. Если язык является единственным признаком национальной формы в искусстве, то, следовательно, когда узбекский фильм будет дублирован на другой язык, он потеряет свою национальную форму? Нет, национальный характер фильма должен сказываться во всем—в образном ряде, в характеристике героев, в монтаже; короче говоря, фильм должен быть народным в широком смысле слова.

Ш. Бурханов и А. Турдыев утверждают, что для выработки национальной формы фильма первостепенное значение имеет музыка подлинно народная, передающая не только «колорит жизни», но и строй чувств героев. Они считают, что некоторые уроки в этом отношении дают лучшие индийские фильмы, глубоко национальные по своей природе. Поэт Султан Акбари, касаясь этого же вопроса, приводит в качестве примера творческой неудачи картину «Сестры Рахмановы»:

— Серьезные недостатки этого фильма отмечались уже не раз. Мне хочется еще отметить, что зрителя не удовлетворяет музыка фильма. В ней не использо-



Эскиз к фильму «Встретимся на стадионе»

вана ни одна народная мелодия, а ведь узбекская народная музыка чрезвычайно интересна. Герои фильма усвоили манеру пения, далекую от народной. Поэтому песни фильма звучат фальшиво, и ни одна из них не стала популярной в республике. То же относится и к ряду других узбекских фильмов. Лишь в картинах «Тахир и Зухра», «Гульбахор» и «Авиценна» музыка близка к народной.

ТУРАБ ТУЛЛА:

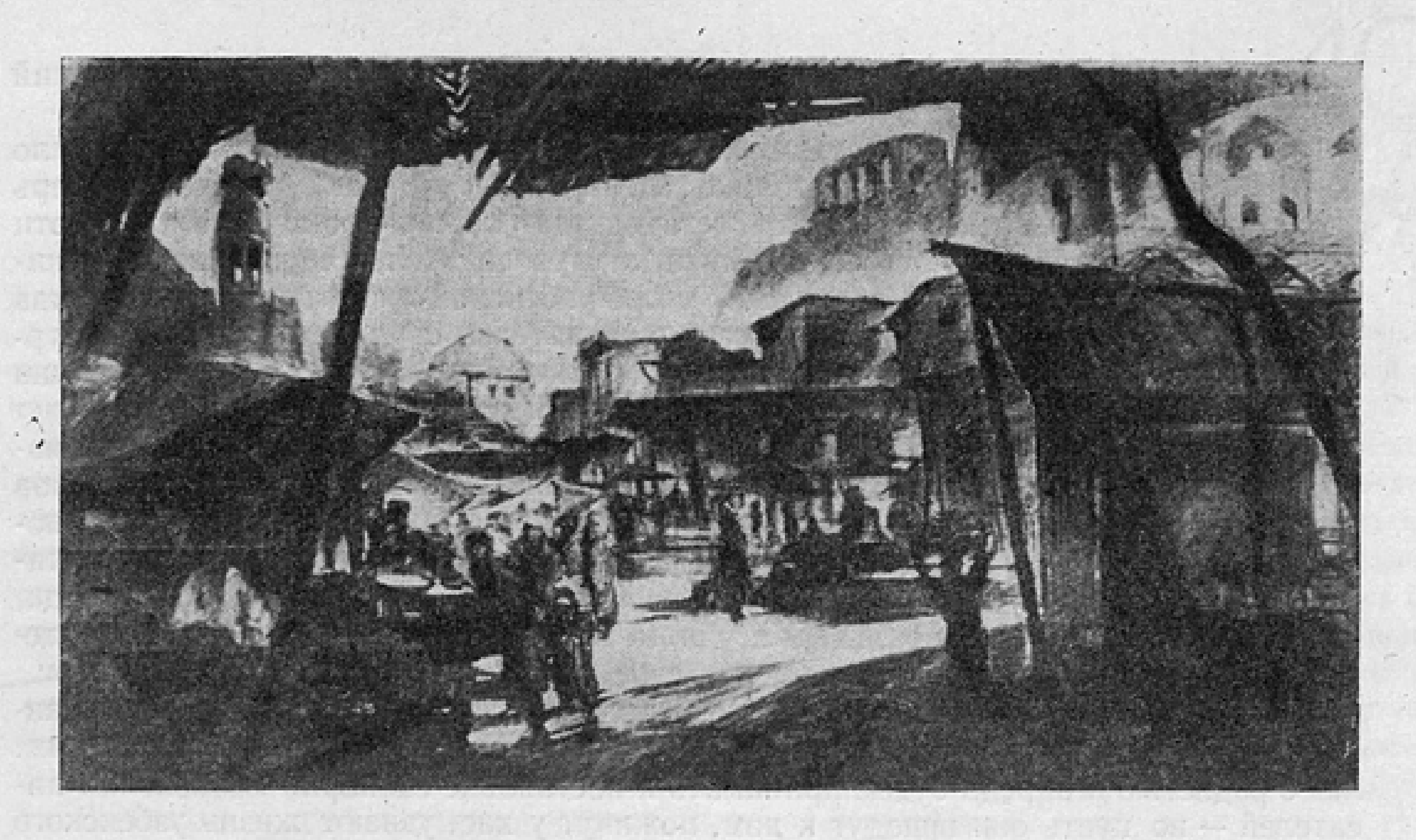
— Все это верно. Но надо иметь в виду, что вообще в узбекской музыке еще до сих пор не найдено удачного выражения элементов народного творчества в современных симфонических и оперных формах, как этого добились, например, азербайджанские мастера. Композиторы, работающие в кино, должны задуматься над этим. Я знаю очень немного удачных попыток оркестровки узбекской народной музыки для симфонического оркестра. Следует найти свою форму оркестра, включающего модернизированные национальные инструменты. В этом смысле заслуживает внимания работа Научно-исследовательского института искусствознания Узбекистана по созданию оркестра реконструированных узбекских народных инструментов.

Наиболее подробно говорил о проблеме национальной формы в киноискусстве В. ЕРЕМЯН:

— Кто только ни делал так называемые «восточные фильмы»! Восток любят снимать и советские и зарубежные режиссеры, но знают его мало. А зрители всегда замечают фальшь в фильме и выносят ему беспощадный приговор, если обнаруживают искажение жизненной правды не только в главном, но и в деталях. Пожалуй, самый большой грех так называемых «восточных» фильмов—их оперность. У многих режиссеров и художников существует абстрактное представление о «восточных красотах», вызывающее внутренний протест у каждого, для кого Восток—не абстрактное понятие. Фильм об узбеках, так же как и фильм о таджиках, туркменах, о народах Кавказа, должен отличаться ясной определенностью стиля, безошибочным воспроизведением характерных черт народа, времени, среды. На мой взгляд, нашей студии удалось добиться такой определенности, то есть художественной конкретности, в «Насреддине», а в новых фильмах ее нет.

Конечно, это нелегкая задача, в особенности когда работаешь над фильмом, посвященным современности. Скажем, надо дать в фильме архитектурные образы нового Узбекистана. При этом испытываешь очень большие затруднения, потому что сами архитекторы не решили еще задачу создания современного национального стиля. В их работах немало эклектики, беспринципного «украшательства», декоративного «фасадничества» вместо подлинной архитектуры. Отсюда—трудности изобразительной трактовки фильма. Старинная архитектура Узбекистана отличается цельностью стиля, современное зодчество переживает процесс творческих исканий.

Внешние признаки быта быстро меняются, исчезают и часто не могут «выручить» фильм. Уже реже встречаются на улицах узбекских городов яркий



Эскиз художника В. Синиченко к фильму «Священная кровь»

халат, чалма, тюбетейка. Снимая фильм «Рыбаки Арала», мы убедились в том, как много новых черт и черточек надо внести в костюмы героев.

Значит ли это, что национальные черты быта, среды утрачиваются? Нет. Дело в том, что национальная форма в искусстве не может быть неподвижной, статичной. Она развивается, и художник должен ее подметить, уловить.

Существует национальное «цветоощущение», оно сказывается в том, как люди одеваются, украшают свои жилища, села, города.

Режиссеры и художники нашей студии смогут передать национальный колорит в современном фильме тогда, когда и кинодраматург задумается над той же задачей.

Любая сложная проблема в творческой жизни должна решаться коллективно, в содружестве всех видов искусства. Это относится и к проблеме национальной формы.

Ведь национальные особенности кроются главным образом во внутреннем психологическом мире человека, и художественное произведение зазвучит правдиво тогда, когда эта основная задача решена глубоко и верно. Отсюда и должно начаться решение проблемы национальной художественной формы.

Кинематография—искусство коллективное, его создают художники разных родов оружия. Если мы не поймем друг друга, то получится как в басне Крылова о лебеде, раке и щуке. Если нет единства мысли—не будет и единства стиля, а без этого не может быть подлинно художественного фильма.

Чтобы добиться единства мысли, надо чаще обсуждать волнующие нас творческие проблемы, и прежде всего проблемы социалистического реализма. Только так мы сможем создать творческую атмосферу в студии.

Мы служим общему делу и работать должны коллективно, дружно, с вдохновением.

Слово взял министр культуры Узбекской ССР А. ҚУЧҚАРОВ:

— Да, давайте работать более дружно, в атмосфере коллективного творческого труда. Сценарный «голод» студии в какой-то степени ликвидирован, уходит в прошлое. Но трудностей впереди немало. Плохо, что в студии еще не создана

обстановка настоящей творческой дружбы, не проводится широких обсуждений сценариев, фильмов.

Мы в министерстве часто занимались администрированием—дело доходило до того, что мы подбирали не только сценаристов, но даже актеров. Теперь представлены широкие права руководству студии. Однако оно использует эти права еще недостаточно. Мы ждем теперь от руководителей студии живой инициативы. Привлечь лучшие творческие силы узбекской литературы и искусства в кинематографию—вот первая задача руководителей студии! Сегодня Ш. Бурханов и другие мастера говорили о том, с какой охотой лучшие актеры Узбекистана пошли бы в кинематографию,—но надо же дать им настоящие роли!

Я думаю, что московские студии должны постоянно знакомить наших драматургов с лучшими новыми сценариями и почаще приглашать наших режиссеров к себе. Я думаю также, что Министерство культуры СССР должно поручать постановку некоторых лучших сценариев, написанных московскими и ленинградскими драматургами, киностудиям Ташкента, Алма-Аты, Сталинабада, Ашхабада и другим национальным студиям. Это помогло бы режиссерам и актерам всех союзных республик повысить свое мастерство.

Иногда Ташкентская студия осуществляла постановку сценариев, написанных московскими писателями, но это были отнюдь не лучшие их сценарии. Мы с радостью и впредь будем принимать к постановке сценарии московских писателей —но пусть они приедут к нам, поживут у нас, узнают жизнь узбекского народа—тогда, конечно, результаты будут другие. А если сценарист пишет об Узбекистане далеко отсюда, а к нам приезжает лишь «апробировать» сценарий—едва ли можно ждать полноценной кинодраматургии. Мы будем добиваться также того, чтобы лучшие сценаристы страны приезжали к нам не только для соавторской работы с узбекскими писателями, но и для того, чтобы поделиться опытом, учить литературную молодежь.

Правительство Узбекской ССР и Центральный Комитет Коммунистической партии Узбекистана всячески поддерживают национальную кинематографию, делают все для ее расцвета. Надо ответить делом на эту заботу и создать к 40-летию Великого Октября фильмы, достойные быть выпущенными на экраны всего мира.

Будем работать дружно, горячо—и мы добьемся этого!

О СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

В целях повышения творческой активности работников кинематографии СССР в борьбе за дальнейший подъем идейно-художественного уровня советской кинематографии создается Союз работников кинематографии СССР, объединяющий творческих работников киностудий, учебных и научных учреждений кинематографии.

Образовано Оргбюро Союза работников кинематографии СССР в следующем составе: тт. Пырьев И. А. (председатель), Юткевич С. И., Згуриди А. М. (заместители председателя), Александров Г. В., Айманов Ш. К., Балтушис И. К., Басов В. П., Бондарчук С. Ф., Васильев С. Д., Габрилович Е. И., Герасимов С. А., Головня В. Н., Грошев А. Н., Долидзе С. В., Калатозов М. К., Каплуновский В. П., Кеворков С. А., Коноплев Б. Н., Корш-Саблин В. В., Копалин И. П., Круминь В. Б., Крюков Н. Н., Левчук Т. В., Луков Л. Д., Монахов В. В., Нифонтова Р. Д., Папаева М. Г., Пархоменко А. И., Погожева Л. П., Рачук И. А., Ромм М. И., Ростоцкий С. И., Рошаль Г. Л., Сафаров Л. Б., Сурин В. Н., Файзиев Л., Черкасов Н. К., Чухрай Г. Н., Шеленков А. В., Юренев Р. Н., Эрмлер Ф. М.



ГОРЯЧИЕ ДНИ НА «ЛЕНФИЛЬМЕ»

В центре внимания коллектива студии «Ленфильм» находятся сейчас произведения, посвященные 40-летию Великого Октября.

«В дни Октября» (сценарий С. Васильева и Н. Оттена, режиссер-постановщик С. Васильев) расскажет о том, как Коммунистическая партия во главе с В. И. Лениным готовила народные массы к Великой Октябрьской социалистической революции, как проходило вооруженное восстание в Петрограде.

«День первый» (сценарий К. Исаева, режиссер Ф. Эрмлер) — фильм о молодых питерских пролетариях, судьбы которых решаются в день 25 октября 1917 года.

«Балтийская слава» (сценарий А. Зиновьева, режиссер Я. Фрид) — картина о героизме моряков Балтийского флота в октябре 1917 года. В ней будет показано, как росли революционные настроения в матросской среде, как создавались кадры будущих участников Октябрьского вооруженного восстания.

Во всех этих фильмах будет воссоздан образ великого Ленина.

Напряженно, не без трудностей идет работа над юбилейными картинами. Для того чтобы понять причины этих трудностей, надо мысленно вернуться к прошлому году.

Когда в сценарном отделе закладывался фундамент и решался успех нынешнего производственного плана, многим на студии казалось, что все обстоит благополучно. В самом деле, в деятельности сценарного отдела произошел перелом; образовался значительный авторский актив, в портфеле лежала солидная пачка договоров со сценаристами, продолжали поступать предложения писателей, и тут работники сценарного отдела преждевременно успокоились.

Это прежде всего проявилось в том, что по важнейшим произведениям юбилейного года сценарный отдел, понадеявшись на договорные обязательства авторов, не обеспечил надежного резерва сценариев.

По плану «Ленфильм» должен выпустить в нынешнем году 12 полнометражных картин, 3 фильма-спектакля и начать производство 9 переходящих картин на 1958 год. Для решения этой задачи нужно было в прошлом году начать постановку 8 фильмов. Но работа над ними за отсутствием готовых полноценных сценариев сдвинулась на более поздние сроки.

Известно, что работников «Ленфильма» сурово критиковали за недостаточную подготовку к юбилейному году. Нужно отметить, что коллектив студии сумел сделать необходимые выводы из критики.

В апреле состоялось собрание партийно-хозяйственного актива «Ленфильма». Выступивший на собрании директор студии Г. Николаев сказал:

— Особенно большие трудности возникли у нас в связи с тем, что не были в срок подготовлены сценарии основных фильмов года (для С. Васильева, А. Иванова, И. Хейфица, Ф. Эрмлера). Сценарному отделу, нашим авторам и режиссерам пришлось основательно потрудиться для того, чтобы обеспечить план 1957 года. Сейчас этот план не только определился, но мы имеем возможность выпустить две картины сверх основной программы. Кроме того, мы окажем помощь Алма-Атинской студии в постановке фильма «Чокан Валиханов».

Принимая такое серьезное обязательство, руководство студии исходило из того, что, в отличие от прежних лет, предполагается в первом полугодии выпустить восемь фильмов. Таким образом по количеству картин второе полугодие как будто не предвещает особых производственных затруднений. На самом деле это не так. И «В дни Октября», и «День первый», и «Балтийская слава» — фильмы масштабные, постановочно сложные и в производственном отношении очень трудоемкие. Сроки же производства этих картин крайне ограниченны. В начале мая еще не были сданы режиссерские сценарии этих трех фильмов. Не был представлен к этому времени и режиссерский сценарий фильма «Дело, которому ты служишь» (сценарий Ю. Германа, режиссер И. Хейфиц), который тоже постановочно сложен и должен быть закончен в нынешнем году. Следовательно, при самых благоприятных обстоятельствах, каждая съемочная группа будет иметь в своем распоряжении вместе с подготовительным периодом не более семи с половиной месяцев. А главное, что все четыре наиболее трудоемких фильма студия начала снимать почти одновременно и должна закончить их тоже одновременно.

Дирекция студии стремится ускорить выпуск фильмов-спектаклей, быстрее завершить работу по дубляжу с тем, чтобы максимально разгрузить производство в четвертом квартале для юбилейных картин. Проведен ряд мер для обеспечения четкой работы цехов. Исключительное значение приобретает оперативность самих съемочных групп.

В юбилейных картинах много места займет ленинградская натура. Нынешним летом в связи с 250-летием Ленинграда, затем фестивалем молодежи прово-

дить большие натурные съемки в городе в любое устраивающее студию время затруднительно.

Проведение натурных съемок в Ленинграде осложняется еще и тем, что ряд исторических мест за 40 лет значительно изменился, и потребуется декоративно их оформить. Режиссер Ф. Эрмлер, выступая на собрании партийно-хозяйственного актива студии, высказал мысль о целесообразности создать объединенный штаб по организации съемок картин «В дни Октября», «День первый», «Балтийская слава». Поскольку многие сцены этих фильмов будут сниматься в одних и тех же исторических местах, есть возможность, по мнению Ф. Эрмлера, использовать для всех фильмов одни и те же декорации, реквизит, костюмы.

Думается, что это предложение заслуживает внимания. Согласованность действий, взаимопомощь съемочных групп во многом облегчили бы работу.

Своевременно выпустить фильмы, посвященные 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, почетная задача. Коллектив «Ленфильма» должен мобилизовать все свои силы, чтобы выполнить ее с честью.

А. МАРКОВ

г. Ленинград

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О 1917 ГОДЕ

Одна из картин, подготовляемых Центральной студией документальных фильмов к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, называется «Как это было». Режиссер С. Гуров, которому поручена работа над фильмом, рассказал корреспонденту нашего журнала:

— Документальная картина «Как это было» должна напомнить зрителям об историческом пути, пройденном народом нашей страны на протяжении бурного 1917 года, в период от февраля до Великого Октября. Этот фильм, в основном построенный на кинодокументах, должен показать, как осуществлялся разработанный В. И. Лениным в его Апрельских тезисах гениальный план перехода от буржуазно-демократической революции к революции социалистической.

В своей картине мы стремимся воскресить все этапы борьбы, которую вела Коммунистическая партия — борьбы за прекращение империалистической бойни, за мир, за свержение Временного правительства, за переход власти в руки пролетариата.

Первая часть картины — ее пролог — рисует положение царской России во время войны, рассказывает о росте революционных настроений в народе, о расстановке классовых сил. Затем, начиная с февраля 1917 года, мы стремимся показывать события в их хронологическом порядке. Октябрьские дни мы хотим проследить «по часам».

Но прежде чем зафиксировать наши планы в сценарии (написанном Ю. Каравкиным), надо было точно установить, какими же материалами мы будем располагать. Поэтому одновременно с разработкой и уточнением сценария шел отбор кинодокументов, хранящихся в Центральном государственном архиве кино-фото-фонодокументов и Госфильмофонде.

Мы просмотрели около 200 тысяч метров пленки и отобрали 15 тысяч метров; часть отобранных кадров войдет в картину.

Просмотр материалов позволил нам собрать много новых кинодокументов, характеризующих деятельность партии большевиков в первые месяцы после Февральской революции. Нам удалось обнаружить неизвестные до сих пор негативы, пролежавшие сорок лет без движения.

Среди найденных материалов есть кадры освобождения политических заключенных из тюрем, интересные хроникальные материалы, показывающие революционные настроения среди «волынцев» и солдат других воинских частей.

Большой интерес представляет хроника празднования Первого мая 1917 года на Марсовом поле в Петрограде. Снята трибуна большевиков; она окружена моряками-кронштадтцами, рабочими, солдатами, студентами. Известно, что в тот год первого мая стояла очень ветреная погода, поэтому флаги и стяги колышутся. Но все же на них можно прочитать лозунги «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», призывы к созданию Третьего Интернационала. На одном из полотнищ видно начертанное крупными буквами название органа ЦК большевистской партии—газеты «Правда».

Кроме того, мы обладаем хроникой первомайских демонстраций в Москве, Владивостоке, Киеве и Ярославле.

Из Азербайджана мы получили новый для зрителей кинодокумент о выступлении С. Шаумяна в Баку в 1917 году.

Сейчас идет работа по реставрации многих старых и пострадавших от времени ценнейших кинодокументов.

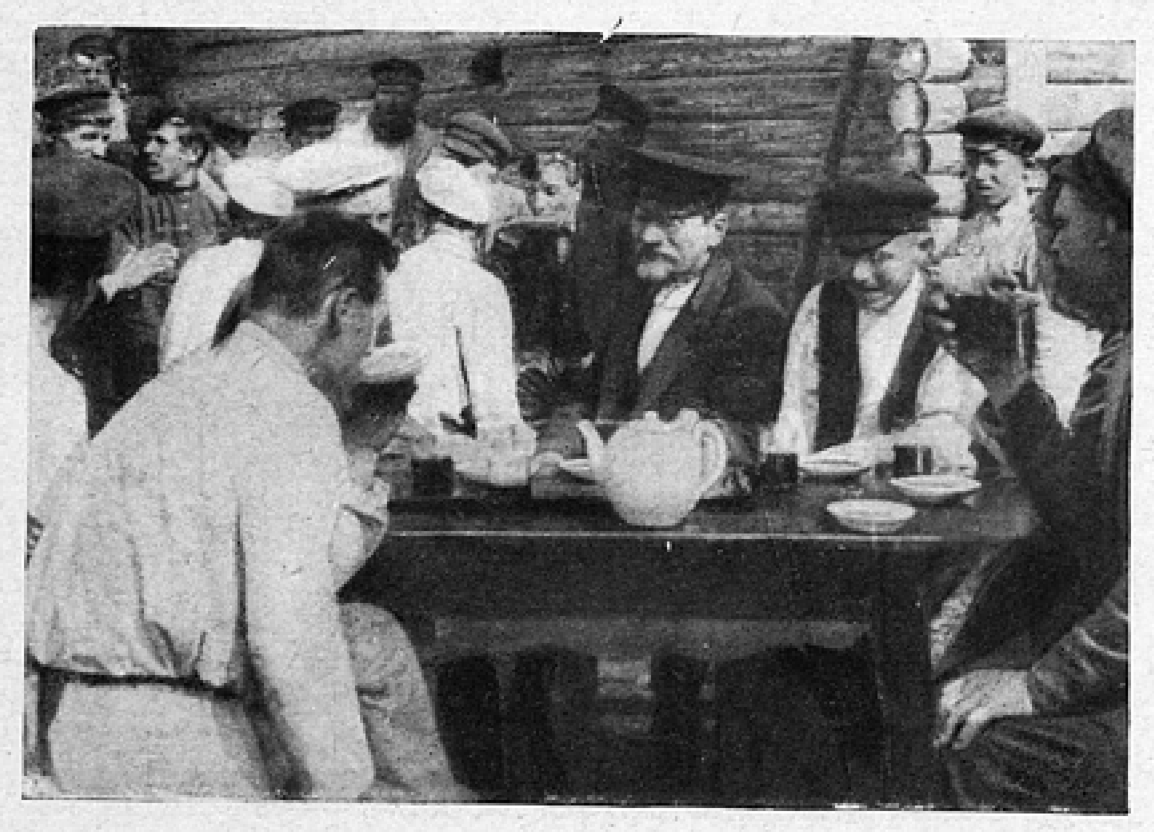
Кроме документальных материалов в фильме будут использованы фрагменты из нескольких художественных кинокартин, а также произведения живописи, графики и скульптуры, посвященные историческим событиям 1917 года.

Главный консультант фильма—академик И. Минц



ВЫСТУПЛЕНИЕ В. И. ЛЕНИНА НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ В 1919 ГОДУ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВЦИК М. И. КАЛИНИН СРЕДИ ДЕТЕЙ У СЕБЯ НА РОДИНЕ, В СЕЛЕ ВЕРХНЯЯ ТРОИЦА, В 1919 ГОДУ.



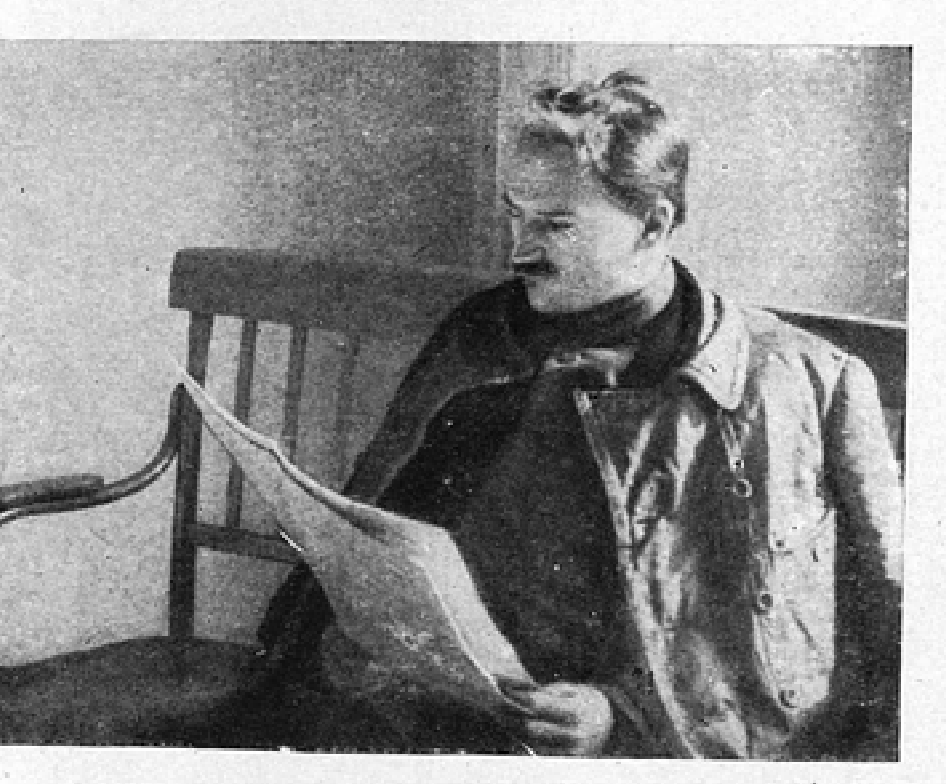
М. И. КАЛИНИН СРЕДИ КРЕСТЬЯН У СЕБЯ НА РОДИНЕ,
В СЕЛЕ ВЕРХНЯЯ ТРОИЦА, В 1919 ГОДУ



В. И. ЧАПАЕВ НА ВОСТОЧНОМ ФРОНТЕ. 1918 год



БРОНЕАВТОМОБИЛИ КРАСНОЙ АРМИИ ПО ДОРОГЕ НА ФРОНТ В 1919 ГОДУ



АРТЕМ (Ф. А. СЕРГЕЕВ) — ДЕЛЕГАТ VIII СЪЕЗДА РКП(б) В ПЕРЕРЫВЕ МЕЖДУ ЗАСЕДАНИЯМИ. 1919 ГОД



СТАСОВА Е. Д. — СЕКРЕТАРЬ ЦК РКП(б). 1919 ГОД



КОМАНДА БРОНЕПОЕЗДА ГОТОВА К ОБСТРЕЛУ ПОЗИЦИИ БЕЛЫХ. 1919 год



ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ПАРАД И ПРИСЯГА КУРСАНТОВ ШКОЛ КРАСНЫХ КОМАНДИРОВ В ПЕТРОГРАДЕ В 1919 ГОДУ



ПРЕДСТАВИТЕЛИ ПЕТРОГРАДСКИХ РАБОЧИХ НА ПЛОЩАДИ УРИЦКОГО В ДЕНЬ ПРАЗДНОВАНИЯ ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЫ КРАСНОЙ АРМИИ В 1919 ГОДУ



КРАСНОФЛОТЦЫ БАЛТИКИ НА СМОТРЕ ВО ВРЕМЯ НЕДЕЛИ КРАСНОГО ФЛОТА. ПЕТРОГРАД. 1919 ГОД



ПАРАД В КИЕВЕ ПОСЛЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ ГОРОДА КРАСНОЙ АРМИЕЙ В 1919 ГОДУ



ГРУППА КОМАНДИРОВ ПЕРВОЙ КОННОЙ ВО ГЛАВЕ С К. Е. ВОРОШИЛОВЫМ И С. М. БУДЕННЫМ. 1920 ГОД



ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ОТРЯД КРАСНОАРМЕЙЦЕВ-КИТАЙЦЕВ НА ПАРАДЕ ВОЙСК, ОСВОБОДИВШИХ ОДЕССУ. 1920 ГОД



ВОЖДЬ МОНГОЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ СУХЭ-БАТОР (СПРАВА) В МОСКВЕ ВО ВРЕМЯ ПЕРЕГОВОРОВ ОБ УСТАНОВЛЕНИИ ДРУЖЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ РСФСР И НАРОДНЫМ ПРАВИТЕЛЬСТВОМ МОНГОЛИИ.



Захар Аграненко



ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ

Тысяча девятьсот сорок второй год.

Москва. Июльская ночь.

По Ленинградскому шоссе мчится легковая машина. В машине рядом с водителем девушка. Девушка зажигает спичку, нагибается, смотрит на циферблат часов.

— Три,—говорит девушка.

Водитель переводит скорость.

Центральный аэропорт. На бетонированной площадке транспортный самолет. В нескольких метрах от него группа летчиков. Подполковник в потертой кожанке направляет луч карманного фонаря на ручные часы и говорит, обращаясь к высокому майору:

— Три, Поляков.

Женщина в белом халате передает стрелку-радисту свертки.

Ж е н щ и н а. Осторожней, это кровь.

Майор затягивается папиросой, поднимает голову к небу: падает звезда.

П о д п о л к о в н и к. К утру долетишь...

П о л я к о в (*задумчиво*). Долечу. (*Крикнул.*) Ну, как там, Никифоров?

С т р е л о к. Грузимся.

П о л я к о в. Кончай!

П о д п о л к о в н и к. Над Ладогой полетишь—к воде жмись. Понял?

П о л я к о в. Понял.

К воротам аэропорта подъезжает машина.

В о д и т е л ь (*девушке*). Пять минут четвертого.

Стрелок размашисто расписывается на корешке квитанции: «Принято пакетов с банками консервированной крови...».

П о л я к о в (*стрелку*). Кончай, говорят тебе.

П о д п о л к о в н и к (*обнимая Полякова*). Все же в первый раз...

Д е в у ш к а (*подбегая к летчику*). Мне товарища Полякова...

П о л я к о в. Я Поляков.

Д е в у ш к а (*передавая Полякову пакет и конверт*). Вы, очевидно, предупреждены...

П о л я к о в. Предупрежден. (*Взвешивая на ладони пакет.*) При трех сургучных печатях. Солидно...

Д е в у ш к а. В Ленинграде очень ждут. Прошу доставить...

П о л я к о в (*перебивая*). Лишние разговоры.

Самолет на стартовой дорожке. Дежурный опускает флажок. Подполковник машет фуражкой.

Самолет в воздухе. Внизу Москва, опоясанная аэростатами заграждения.

П о л я к о в (*штурману*). Без посадки в Хвойной. Когда в последний раз в Ленинграде были?

Ш т у р м а н. Давно, в сороковом, на каникулах.

П о л я к о в. Тому, значит, два года назад. Какой из себя Ленинград?

Ш т у р м а н. Большой.

П о л я к о в. Это я и без вас знаю. Белые ночи?

Ш т у р м а н (*вздохнув*). Белые.

Под крылом самолета серая линия шоссейной дороги, зеленые квадраты нескошенных лугов и леса, леса, леса, сплошные массивы не тронутых войной лесов. Самолет Полякова снижается. Фюзеляж почти касается верхушек деревьев. Вражеский истребитель то обгоняет Полякова, то кружится над ним. Стрелок выпускает пулеметную очередь. Ответная очередь истребителя. Короткая дуэль. Качнув крыльями, «мессершмидт» уходит за облако.

П о л я к о в (*снимая шлем*). Бак у него пустой... Повезло. А вы малость того...

Ш т у р м а н. Чего?

П о л я к о в. Побледнели.

Поднимается солнце. Теперь видно лицо Полякова: обветренное, тщательно выбритое, с белесыми бровями, слегка вздернутым носом, лицо сорокалетнего, хорошо сохранившегося человека, кажущееся от пережитого только что напряжения смертельно усталым.

С т р е л о к (*радостно*). Ладога!

Тень самолета падает на воду, прикрывая на какое-то мгновение баржи, буксиры, сторожевые катера, красные точки товарных вагонов, стоящих под погрузкой на прибрежной пристани, пятнистые, с трудом отличимые от травы и кустарника цистерны.

П о л я к о в Эвон сколько!

Ш т у р м а н. Чего—сколько?

П о л я к о в. Добра, говорю, сколько страна шлет Ленинграду.

Ленинград. Комендантский аэродром. Вытянувшись цепочкой от самолета к санитарному автобусу, солдаты передают друг другу свертки.

С т р е л о к. Аккуратней, кровь это.

П о л я к о в (*штурману*). Отлет в двадцать четыре ноль-ноль. Отлучусь для доставки пакета. Вернусь в половине пятого. Загорайте.

Окраина. Конечная остановка трамвая. На подножке моторного вагона с книжкой на коленях сидит девушка-кондуктор.

П о л я к о в. Ленинград, значит?

К о н д у к т о р. Ленинград.

П о л я к о в. Поедем?

Кондуктор, а следом за ней Поляков заходят в вагон.

К о н д у к т о р (*дернув за веревку звонка*). Поедем.

П о л я к о в (*протягивая трехрублевку*). Хватит?

К о н д у к т о р (*отсчитывая сдачу*). Хватит.

Пустой трамвай трогается. Поляков садится на противоположную скамейку и внимательно смотрит на девушку.

Голова девушки повязана косынкой. Рукава шерстяной кофты закатаны выше локтя. Ноги обуты в армейские ботинки. Не отрываясь от книги, девушка изредка дергает веревку звонка и называет остановки.

Трамвай идет по безлюдным, идеально чистым улицам.

Нева. Корабли. Поднятые к небу жерла зениток. Грядки на Марсовом поле и в сквере, что напротив Исаакиевского собора. Шелестят нежно-зеленые листья капусты. Памятники в деревянных чехлах. Зашитые досками витрины. Надписи: «При артиллерийском обстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Одинокие фигуры патрульных.

Из раструба висящего на фасаде углового дома репродуктора доносятся частые удары метронома.

Настороженная тишина осажденного города.

П о л я к о в. Чисто.

К о н д у к т о р. После такой зимы иначе нельзя. Если бы не чистота, эпидемия вспыхнула бы.

П о л я к о в. Досталось вам.

Где-то поблизости разрывается снаряд. По радио доносится мужской голос: «Граждане, район подвергается артиллерийскому обстрелу».

К о н д у к т о р. И достается.

Поляков. Часто?

Кондуктор. Ежедневно.

Трамвай останавливается.

Кондуктор (*высунувшись в окно, нараспев, с уныло-скучной интонацией*). Здравствуйте—приехали.

Вожатый снимает с мотора рукоятку и, отчаянно плюнув, проходит в вагон.

Вожатый (*зло*). Постоим... Покурим... Дай-ка, Сергеева, кисет.

Вожатый берет у девушки кисет и, не спеша, сворачивает цигарку.

Поляков. Махорка?

Сергеева. Кора и трава—филичевый. Шли бы вы, товарищ командир, в щель, неровен час...

Вожатый. Право, шли бы.

Сергеева (*властно*). Выходите!

Сергеева и Поляков выходят в сквер.

Сергеева. Сто двадцать.

Поляков. Что?

Сергеева. Калибр снаряда. С Пишмаша бьет.

Поляков. Пишмаш? Не понимаю.

Сергеева. Завод пишущих машин в пригороде. Там фашисты теперь. (*Прислушиваясь к нарастающему свисту.*) Ложитесь!

Поляков покорно ложится между грядками.

Поляков. В артиллерийских тонкостях разбираетесь?

Сергеева. Поживете здесь с наше—и вы начнете разбираться.

Поляков (*дотрагиваясь до картофельного цветка*). Ботва... Чье же оно, это хозяйство?

Сергеева. Наше... Города... Весной сажали. Камни корчевали из мостовой, землю под огороды освобождали.

Поляков. Что же вожатый сюда не идет?

Сергеева. Он... Поймете ли? В апреле трамвай наладили. Четвертый месяц под огнем ездит... Лень ему.

Поляков. И долго так будем?

Сергеева. До отбоя.

Поляков. Ей-богу, на фронте легче. (*Встав, подняв пакет.*) Случайно не знаете, где находится Дом радио?

Сергеева. Случайно знаю. Улица Пролеткульта.

Поляков на углу Невского проспекта и улицы Пролеткульта.

Поляков (*вслух читает табличку*). «Ул. Пролеткульта».

За кадром учащенно стучит метроном и свистят пролетающие снаряды.

Поляков (*обращаясь к женщине в фетровой шляпе, драповом модного покроя пальто, с красной повязкой «ДД» на рукаве*). Поддаются ли расшифровке эти таинственные знаки?

Женщина (*снимая пенсне*). Поддаются. Дежурный дворник.

Поляков. Дом радио?..

Женщина (*перебивая*). Перед вами.

Поляков пересекает улицу и у самого подъезда многоэтажного дома падает на мостовую, сбитый взрывной волной. Вскочив, стряхнув с фуражки известковую пыль, Поляков хватается за левый локоть.

Поляков (*бледнея*). Фу-ты, черт!

Взрывной волной выбиты стекла в окне просторной комнаты, куда зашел Поляков. Подбирая разбросанные сквозняком бумаги, женщина говорит Полякову:

— Присаживайтесь.

Поляков опускается в кресло, закусывает нижнюю губу и тихо стонет. Собрав бумаги, женщина садится за стол.

— Слушаю вас.

Поляков пристально и, как кажется женщине, бесцеремонно рассматривает ее Женщине года сорок два—сорок три. У нее осунувшиеся щеки и горестные складки возле рта. Одета она в белую кофточку с черным бантиком, поверх которой накинут на плечи ватник.

Поляков. Вид у вас...

Женщина. Блокада.

Поляков. Орлова, значит?

Орлова. Орлова.

Поляков. Тогда принимайте... Доставил, как и обещал... Пакет, письмо при трех сургучных печатях... Кем будете?... Кем служите здесь? Директором? Диктором?

Орлова. И швец, и жнец, и на дуде игрец... Таковы обстоятельства. (*Прочитав письмо, подойдя к окну, крикнула.*) Есть новости!

Поляков (*слабо улыбаясь*). Безотказная связь.

Вокруг стола Орловой тесно сгрудились люди.

Орлова. Орест Владимирович!

Худощавый, чуть сгорбленный Орест Владимирович Добросельский в очках с золотой оправой, в темном пиджаке и темных брюках, заправленных в керзовые сапоги, проталкивается к столу, перочинным ножом разрезает веревки на пакете, разглаживает ладонью помятую обложку и громко читает: «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу Ленинграду я посвящаю свою седьмую симфонию. Дмитрий Шостакович».

Добросельский (*горестно, музыкантам*). Нас только тридцать, и нам, увы, этого не сыграть.

Поляков. Значит, я вам привез ноты... Тра-ля-ля... (*Зло.*) Тьфу! (*Застонав.*) Глупая история. Осколком, очевидно... Рукав набух... А на аэродроме ребята...

Поляков запрокидывает голову на спинку кресла.

К гостинице «Европейская» подъезжает старенькая зеленая «эмка». В машине Орлова и Поляков.

Орлова. Когда-то отель...

Поляков. А сейчас госпиталь?

О р л о в а. А сейчас госпиталь, где начальником сестра моя, Надежда Николаевна Волкова.

В часы тревог срочные операции делают в запасной подвальной операционной. Источником света служат автомобильные фары, подключенные к аккумулятору.

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а (*лежащему на операционном столе Полякову*). Как нас зовут?

П о л я к о в. Зовут нас Михаилом Ивановичем. Родились мы в Понырях Курской области, в яблочном краю. Скарлатиной, дифтеритом и прочими ребячьими болезнями не болели. Отец пил в меру. Был женат. Разведен. Местожительство—почтовый ящик двенадцать семьдесят восемь. Резать будете?

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а (*улыбаясь*). Буду. (*Ассистенту.*) На всякий случай подготовьтесь к переливанию крови.

П о л я к о в. Чью вольете?

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Московского донора.

П о л я к о в. На свою голову привез. Мне летать-воевать, учтите! (*Сквозь зубы.*) «Любимый город может спать спокойно...». Ну, приступайте к экзекуции.

Номер в бельэтаже. Драпировки, портьеры, будуарная мебель. Фарфоровый херувим на подставке. Картина в позолоченной раме. В алькове, на постели Поляков. Перед ним остролицый, усатый официант с подносом, прикрытым салфеткой.

П о л я к о в (*подражая Надежде Николаевне*). Как нас зовут?

О ф и ц и а н т. Ермолаем Капитонычем.

П о л я к о в. Куда меня поместили?

О ф и ц и а н т. Офицерская палата. Бывший нумер четырнадцатый. Бельэтаж. Сорок рубликов в сутки. Ванная, окна в сад. Лично Надежда Николаевна—чик чик-чик?

П о л я к о в. Ой, лично.

О ф и ц и а н т. Могу предложить на завтрак...

П о л я к о в (*удивленно*). Предложить?

О ф и ц и а н т. Вам как докладывать?.. По-военному или по-интуристски?

П о л я к о в. Раз в бывшем номере, давай по-интуристски.

О ф и ц и а н т (*невозмутимо*). На первое ле-грюю-буи и ле-пен, на второе ле-те и ле-сюкр.

П о л я к о в. Я в Понырях родился.

О ф и ц и а н т. Сказали бы сразу—«по-военному». На первое, стало быть, кашка манная с хлебом, на второе чай с сахаром. Хлеба, уж извините...

П о л я к о в (*мрачно*). «Извините», «извините»!

О ф и ц и а н т. Юмор, товарищ майор.

П о л я к о в (*захохотав*). Ле-грюю, говоришь? Давай!

Сестры спускаются по белой лестнице, осторожно обходя санитаров, поднимающих на носилках раненых. В огромных зеркалах множатся ступени, люди, лестница кажется бесконечной.

Надежда Николаевна года на два старше и немного выше Орловой, у нее широко расставленные глаза, доброе утомленное лицо, стриженые волосы.

Надежда Николаевна. Полежит он у меня недельки две с половиной, в том случае, разумеется, если не будет осложнений.

Орлова. Что пишет сын?

Сестры выходят на улицу.

Надежда Николаевна. Пишет, что жив, а я чувствую, что повзрослел, возмужал. Звания ему не присвоили—рядовой. Чувствую, что Саша где-то совсем близко, может быть, в четырех-пяти километрах от госпиталя. Расспрашиваю раненых: «пехотинец», «артиллерист»? Когда отвечают: «артиллерист»,—спрашиваю про Сашу, но бойцы из других дивизионов, из других бригад. В каждом письме деду кланяется. Отца давно видела?

Орлова. На прошлой неделе.

Надежда Николаевна. А Павла?

Орлова. И мужа на прошлой. До свидания, Надя.

Надежда Николаевна. До свидания.

Машина трогается.

Вечер. Дом радио. Комната Орловой. Окно заколочено фанерой. Горит свеча.

Добросельский. Нужны еще пятьдесят музыкантов. Альты, медь, скрипки... Все, что есть в городе, все, кто остался здесь, под этой крышей, в этом доме,—в Доме радио. Я вспоминаю прошлогоднюю осень, прошлогодние осенние ночи, вспоминаю, как под бомбежкой сочинялась эта симфония... И вот перед нами долгожданная, но, увы, безмолвная партитура.

Орлова. Что же делать?

Добросельский. Ума не приложу.

Постучали в дверь.

Орлова. Входите.

Входит Павел Орлов, смуглолицый человек в форме батальонного комиссара.

Орлова (*радостно*). Павел!

Орлов целует жену, кладет на стол пучок ромашек.

Добросельский. Ваш муж верен себе.

Орлов. Не столько себе, сколько ей. Нарвал в Летнем саду.

Добросельский. Вид походный у вас, товарищ батальонный комиссар.

Орлов. В соответствии с предписанием. Напои меня чаем, Валенька. Или постой. Я забыл, что чаепитие нынче сопряжено с адскими трудностями.

Добросельский. Ничуть.

Добросельский берет стул, размахнувшись ударяет им по полу—стул разламывается.

Добросельский. Бог простит.

Орлов. А комендант?

Добросельский (*подмигнув*). Тем более. Заварка Орловых—кипяток мой. (*Выходит.*)

Орлова снимает с головы мужа фуражку, нежно проводит пальцами по волосам и вдруг, прильнув к его плечу, начинает плакать.

Орлов. Не нужно, Валя, слышишь, не нужно.

Орлова (*сквозь слезы*). Не могу, прости...

Они садятся.

Орлов (*держа жену за руку*). Ты осунулась за последние дни. Мало спишь?

Орлова. Нет.

Орлов молча гладит руку жены.

Орлова. Была дочь, был дом. (*С болью.*) Мы не должны были отпускать ее в ополчение. Она девочка, ребенок, десятиклассница.

Орлов. В каждой семье, не у нас с тобой только...

Орлова (*вытирая носовым платком глаза*). Скажешь, война.

Орлов. Да, война.

Орлова. Война, война без конца, без края, долгая, горькая. Павел, я встретила знакомого моряка, он сказал, что флоту поручена внутренняя оборона города. В публичной библиотеке устанавливают пулеметы. Правда ли, что Майнштейн стягивает из-под Севастополя осадные орудия к Ленинграду?

Орлов. Думаю, правда. Как Николай Логинович?

Орлова. Отца премировали дополнительной порцией супа, и я счастлива. В цехе у него висит плакат: «Товарищ, ты на переднем крае, твой завод—крепость!» До переднего края—за тридцать копеек трамваем.

Орлов. А ты сохрани трамвайный билет. Когда-нибудь застеклим, поставим в рамочке на письменный стол.

Орлова (*суетой стараясь рассеять тягостное настроение*). Павел, у меня припасен свежий огурец, мы славно поужинаем. Куда ты получил предписание?

Орлов. К партизанам, за линию фронта.

Постучали в дверь.

Орлова. Входите!

Входит сияющий Добросельский.

Добросельский. «Кричали женщины «ура» и в воздух чепчики бросали».

Орлов. А чайник?

Добросельский. Какой чайник? (*В возбуждении зашагав по комнате.*) Мы едем в штаб фронта и просим... Просить будете вы. Я перед генералами робею. Мы едем немедленно и просим откомандировать в наше распоряжение музыкантов. «Кричали женщины «ура»?

Орлова. Кричали.

Добросельский. Я созвонился со штабом. Адъютант доложил командующему. Нас примут через сорок минут. (*Выходит.*)

Орлова. Заварка, огурец—в ящике. Сахар—в папиросной коробке. Сгорит свеча—зажги новую. Когда ты летишь?

Орлов. Утром.

Орлова (*поцеловав мужа*). Я скоро вернусь. (*Выходит.*)

С чувством человека, приготовившегося к долгому и приятному ожиданию, Орлов снимает ремень, закладывает обломки стула в печку, находит для растопки газету, не спеша, без раздражения пытается высечь кресалом огонь. Постучали в дверь.

Орлов. Войдите.

Лейтенант (*входя*). Товарищ батальонный комиссар, послан нарочным. Отправляетесь через час.

Орлов подходит к столу и, не садясь, что-то быстро пишет карандашом на клочке бумаги.

Лицо Орлова видится через пламя свечи, постепенно переходящее в пламя костра, освещающего партизан.

Говорит командир партизанского отряда:

— Проголосовано—постановлено. Тридцать подвод с зерном, товарищ Орлов, отправляем ленинградским детям. Хранили в земле, как зеницу ока. Знаем, капля это, но больше, к сожалению, не можем. А тем, кто повезет каплю эту, строгий наказ: умереть, но доставить через линию фронта, через минные поля. Такова наша воля. Радировали в штаб соединения. Обозом, товарищ батальонный комиссар, вам приказано командовать.

Орлов (*задумчиво*). Два часа тому назад я еще был на Невском...

Смольный. Приемная командующего фронтом. Негромко переговаривается группа военных моряков. В кресле дремлет полковник авиации. Девушка-лейтенант мирно постукивает на «Ундервуде».

— Орлова, Добросельский!—говорит адъютант.

Орлова и Добросельский проходят в кабинет командующего.

Высокий генерал прохаживается вдоль длинного стола, покрытого картами. Орлова и Добросельский сидят в креслах перед столом.

Генерал. Задачу вы трудную задали. Не просто все это, понимаете?

Орлова. Понимаю.

Генерал. Предположим, откомандирует Военный совет с фронта пятьдесят музыкантов.

Добросельский (*робко*). Часть, может быть, флот?

Генерал. Где флот, там и фронт. Рука об руку действуем. Людей разместить нужно, накормить нужно...

Орлова. Аттестаты прикрепим к столовой коменданта города.

Генерал. Я не о прикреплении, я о пайках. Добавочных бы сто граммов хлеба, двадцать пять граммов сахару. Не помешает добавочный сахар, как вы считаете?

Добросельский (*встав, вытянувшись по стойке «смирно»*). Так точно!

Генерал. То-то и оно. (*Добросельскому.*) Сидите, сидите.

Добросельский опускается на кончик кресла.

Генерал (*потирая тыльной стороной руки подбородок*). М-да-с...

Орлова. Понимаем.

Генерал. Что вы понимаете?

Орлова. Все понимаем. Как на фронте, товарищ командующий?

Генерал. Артиллерийская дуэль, поиски разведчиков. (*Озорные искры пробежали в глазах генерала.*) К девятому августа успеете разучить симфонию?

Добросельский. Успеем, если завтра начнут прибывать музыканты.

Генерал. Начнут.

Орлова. Почему же именно к девятому?

Генерал. Потому что Гитлер поклялся именно девятого августа захватить Ленинград.

Комната Орловой.

Орлова (*читает записку*). «Вызван раньше утра. Целую дорогие руки. Павел».

Орлова вынимает из ящика огурец, ломтик хлеба...

Утро. Орлова дремлет за письменным столом.

Сотрудница (*входя*). Валентина Николаевна, к микрофону.

Орлова. Иду.

Захватив со стола тетрадь и увядший букет ромашек, Орлова выходит.

Радиостудия.

Орлова (*в микрофон*). Продолжаем литературные чтения. Николай Тихонов. «Киров с нами».

Домов затемненных громады
В зловещем подобии сна,
В железных ночах Ленинграда
Осадной поры тишина.

Но тишь разрывается воем,
Сирены зовут на посты,
И бомбы свистят над Невою,
Огнем обжигая мосты.

Панорама механосборочного цеха. Плакат: «Товарищ, ты на переднем крае, твой завод—крепость!» Сквозь пробитые снарядами щели струится солнечный свет. Стоят опаленные, без гусениц танки. Кран проносит по воздуху ствол пушки.

Прямой, крепкий на вид старик с морщинистым закопченным лицом, в очках, обмотанных на переносице ниткой, с рыжевато-седой бородкой «клинышком» жестом подзывает проходящего рабочего.

— Слышь, дочка, Валентина.

Рабочий. Слышу, Николай Логинович.

Старик прикладывает ухо к диску репродуктора.

Голос Орловой:

Под грохот полночных снарядов,
В полночный воздушный налет,
В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет.

Панорама слушающего города.

Швейная фабрика. Работницы шьют солдатские гимнастерки.

Судоверфь. Сухой док. Остов ремонтируемого катера.

Цех кондитерской фабрики. Женские пальцы сортируют хвойные ветки, идущие на изготовление витаминов.

Гостиница. «Европейская», Офицерская палата. Поляков в алькове на постели с наушниками.

Детский сад. Сосредоточенно, без смеха и гомона едят скудный завтрак дети. Между низкими столиками прохаживается девушка с родимым пятном на щеке.

Ворота. Женщина с повязкой «ДД».

Голос Орловой:

В шинели армейской походной,
Как будто полков впереди,
Идет он тем шагом свободным,
Каким он в сраженье ходил.

Звезда на фуражке алеет,
Горит его взор огневой,
Идет, ленинградцев жалея,
Гордясь их красой боевой.

Набережная Красного флота. Крейсер «Киров» у стенки.

Голос Орловой

Стоит часовой над водою,
Моряк Ленинград сторожит,
И это лицо молодое
О многом ему говорит.

И он вспоминает матросов
Каспийских своих кораблей,
Что дрались на волжских откосах
Среди астраханских полей.

И в этом юнце крепкожилом
Такая ж пригожая стать,
Такая ж геройская сила,
Такой же огонь не спроста.

Прожектор из сумрака вырыл
Его бескозырку в огне,
Названье победное «Киров»
Грозой заблестело на ней...

Окраина. Конечная остановка трамвая. Из вагона выходят вожатый, Сергеева и старшина-артиллерист. Сергеева присаживается на ступеньки, раскрывает книжку, но не читает, а слушает доносящиеся по радио стихи:

Разбиты дома и ограды,
Зияет разрушенный свод.
В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет.

Старшина подходит к шлагбауму контрольно-пропускного пункта, предъявляет патрульному документы и идет дальше по обочине шоссе. Свернув с шоссе, старшина огибает опрокинутую мачту высоковольтной передачи и, пригнувшись, пересекает поросший чертополохом пустырь.

Голос Орловой больше не слышен, слышны одиночные выстрелы, и в паузе между выстрелами слышатся звуки скрипки.

Старшина подходит к артиллерийским позициям.

Стволы орудий прикрыты маскировочными сетками.

Старшина в блиндаже командира дивизиона.

— «С сего числа,—вслух читает капитан,—приказываю откомандировать рядового А. П. Волкова в распоряжение Ленинградского радио. Волкову иметь при себе продовольственный и вещевой аттестат и музыкальный инструмент—скрипку».

Посередине землянки играющий на скрипке солдат. Правильные, несколько огрубевшие черты юного и строгого лица. С нар свесились головы слушающих артиллеристов.

Час редкого затишья, час короткого фронтового отдыха.

Кто-то пришивает пуговицу, кто-то, блаженно улыбаясь, пьет чай, кто-то глубоко с ни с чем не сравнимым удовольствием затягивается самокруткой.

Ближний разрыв снаряда.

Пожилой артиллерист. Сурьезный аккомпанемент.

Волков кончает играть.

Пожилой артиллерист (*рассматривая фотографию Нины Сергеевой*). Как звать-то ее?

Волков. Ниной.

Пожилой артиллерист. Кем же она тебе приходится?

Волков. Никем.

Пожилой артиллерист (*подмигнув*). Ой ли?

Волков (*пряча фотографию*). Правда.

Пожилой артиллерист. Матери не представлял?

Волков. Нет.

Пожилой артиллерист. Отложил до победы? Резон! Ну, а профессия у нее есть?

Волков. Студентка.

Пожилой артиллерист. По музыкальной части?

Волков. В архитектурном училась.

Пожилой артиллерист. Выходит, она мне, Нина эта, дальняя родственница, поскольку я, хлопцы, на гражданке каменщик высшего разряда.

Старшина (*входя*). Волков, к командиру дивизиона. Со скрипкой!

... Волков выползает из окопа.

Пожилой артиллерист. Инструмент береги.

Старшина (*передавая Волкову футляр со скрипкой*). Через пустырь—попластунски. За мачтой передохни. Давеча, когда приказ нес, все тихо обошлось.

Пожилой артиллерист (*крепко пожимая Волкову руку*). Перекрестил бы, да в бога не верю.

Волков поднимается и, пригнувшись, идет пустырем. Десятки глаз напряженно следят за каждым его движением. Волков перепрыгнул канавку, отрывает веточку, отталкивает сапогом моток проволоки, оборачивается, машет веточкой старшине,

огибает какой-то металлический диск. Просвистела пуля. Волков падает, прижимается щекой к земле.

Строчит автомат.

Пожилой артиллерист. Накрыли?

Старшина. Наугад бьет.

Пуля сбивает пилотку. Сжав зубами веточку, Волков подбирает пилотку и снова ползет, придерживая рукой футляр.

Пожилой артиллерист. Разок бабахнуть...

Старшина. Молчи, каменщик.

Лоб Волкова покрывается крупными каплями пота. Он расстегивает ворот гимнастерки и, тяжело дыша, ползет вперед к заветной мачте высоковольтной передачи. Волков делает короткую перебежку, падает, делает вторую перебежку и снова ползет. Пуля пробивает футляр. Волков достает скрипку, бросает футляр и ползет крапивными зарослями. Пули пробивают деку. В руке Волкова остается гриф.

Видны ржавые переплеты опрокинутой мачты.

Пожилой артиллерист. Засекли хлопца.

Старшина. Молчи!

Командир дивизиона отнимает от глаз бинокль.

Волков подходит к шлагбауму контрольно-пропускного пункта.

Патрульный (*оглядывая Волкова*). Шинель стряхни, сапоги вычисти, в Ленинград пришел, служба!

По радио поет труба—сигнал отбоя воздушной тревоги.

Волков. Что это за сигнал?

Патрульный. С луны свалился?

Волков. С фронта.

Патрульный (*весело*). Отбой!

Кронштадт. Палуба линейного корабля. Горнист трубит сигнал отбоя.

— Соловьева в салон!—кричит боцман.

— Со-ло-вь-е-ва!—подхватывают матросы.

Горнист бежит по палубе.

Салон командира линкора.

Капитан первого ранга (*Соловьеву*). Наденьте парадную форму, возьмите аттестат... С наступлением темноты подадут катер. До войны и я захаживал в филармонию... Вы с какого курса консерватории?

Соловьев. С четвертого.

Капитан первого ранга. А почему, собственно, выбрали отделение духовых инструментов?

Соловьев. В пионерах к горну пристрастился. Лагеря, товарищ капитан первого ранга, побудка, костры...

Капитан первого ранга. Романтика? (*Подойдя к Соловьеву.*) Безлунной вам ночи сегодня.

Соловьев. Спасибо.

Блиндаж.

Держа перед собой лист бумаги, бригадный комиссар разговаривает по телефону.

— Почему не откомандировываете рядового Марченко? Да-да, музыканта. Что?

Только что бывшее веселым лицо комиссара вдруг становится сумрачным.

— При каких обстоятельствах?—простуженным голосом спрашивает комиссар.

Помедлив, он опускает трубку и говорит сидящему напротив генералу:

— В разведке убит музыкант Марченко. Откомандировать некого...

Двор Шлиссельбургской крепости. Воронки от бомб. Глубокие ссадины от осколков на стенах. На башне простреленный флаг.

Шестеро матросов в брезентовых робах сидят на камнях, седьмой, с альтом под мышкой, стоит чуть поодаль, внимательно слушая речь бородатого командира с нашивками капитан-лейтенанта на рукавах кителя.

Командир. С заходом солнца возьмёте шлюпку. Без плеска спустите на воду. Грести—шепотом. Не кашлять, не чихать. Немец мины начнет класть—маневрируйте. Ромашкин!

Матрос с альтом. Есть!

Командир. Угол улицы Пролеткульта и Невского,—жена живет.

Ромашкин. Есть.

Командир. Письмецо доставите. Станет про наш (*обведя рукой крепость*) «орешек» расспрашивать, как, мол, мы тут? Найдете, что ответить?

Ромашкин. Найду.

Командир. Мальчик у меня... Шестой год в майские праздники минул. Бескозырку ему отвезете... и кобуру от трофейного пистолета...

Матросский кубрик в бывшем каземате крепости. Сводчатый потолок. Двухъярусные койки. Автоматы у изголовья. Стол. Табуретки. «Боевой листок» над окованной железом дверью.

Ромашкин укладывает в рюкзак бескозырку.

Мичман. Бескозырка бескозыркой,—про это ничего не скажу, а трофейная кобура что? Цацка?

Коренастый седой мичман открывает кобуру. В кобуре ломтик хлеба. Откашлявшись, мичман продолжает охрипшим голосом:

— Сухарь, галета, консерва—вот с чем к пацану явишься.

Мичман кладет на стол сухарь.

— А мы с корешом у баталера ужин сухим пайком выпросили. На... заверни .. Сгодится командировой жене.

Широкоскулый матрос кладет на стол банку консервов.

— А у меня тарань под подушкой скучает. Эх, с пивом бы! Лови, друг.

Огненно-рыжий матрос под хохот кубрика бросает на стол тарань.

— Галета,—застенчиво говорит юнга и кладет на стол галету.

— Пущай сахар в печке потомит, конфета получится,—по-волжски «окая», говорит матрос и кладет на стол несколько кусков сахару.

Мичман (*Ромашкину*). Не вздумай командиру сболтнуть—осерчает. Дескать, «как смеете от осадного пайка отрывать!» и прочая, и прочая. А у самого под бородой тоска по семейству. (*Ворчливо.*) Надраил пуговицы?

Огненно-рыжий матрос. Свидетельствую.

Мичман. Не тебя спрашиваю.

Ромашкин. Надраил.

Мичман (*подойдя к окну*). В случае чего, ребята, в шлюпке ведерко под банкой лежит—воду вычерпывать.

... Тяжелые, набухшие влагой облака медленно проплывают над башней крепости.

Сумерки. Матросы осторожно спускают на воду шлюпку.

Командир (*Ромашкину*). Угол Невского и Пролеткульта. Запомнили?

Ромашкин. Запомнил, товарищ капитан-лейтенант.

Командир. Чем это у вас мешок набит?

Ромашкин. Так, всякая всячина... По мелочи набралось...

Матросы садятся в шлюпку.

Мичман (*шепотом*). Весла на воду!

Шлюпка отчаливает от берега.

... И в Кронштадте от борта линкора отшвартовывает катер, и стоящий на мостике капитан первого ранга приветливо машет рукой находящемуся на катере горнисту.

... И от бронепоезда, укрытого в сосновом бору, отделяется дрезина, и бойцы машут пилотками сидящему на дрезине солдату.

... Танковая бригада провожает лейтенанта-трубача.

— На завод танк ремонтировать отправляем, на нем к филармонии и подъедете с шиком, товарищ Гапаненко, —смеется полковник.

... И в Колпино бойцы рабочего отряда провожают музыкантов, братьев Борькиных.

— Эй, Борькин старший, не зажимай братеника,—улыбаясь, говорит человек в комбинезоне, перепоясанном пулеметными лентами.

— Зажмешь его!—говорит старший Борькин и ударяет брата по спине.

— Играть не разучились?—спрашивает человек в комбинезоне.

— Я—нет, он—да, — отвечает Борькин младший.

— Ижору не посрамите, братеники!

— За себя поручусь, за него воздержусь,—говорит Борькин старший.

Плывут по небу облака, сливаясь на горизонте с черной водой залива. Идет катер, расстилая за собой белую, пенистую дорожку.

Рулевой. Зажгут фашисты в Петергофе прожектора, непременно зажгут.

Соловьев. Накаркаешь.

Словно вызванные недобрым предчувствием рулевого в Петергофе зажглись прожектора. Длинные лучи полоснули черную поверхность залива. Катер идет, стараясь не попадать в яркую полосу света. Рулевой стопорит мотор, и тогда наступает тишина. Рулевой переводит на «полный вперед», и тогда катер несется до следующей внезапной остановки, высоко задирая нос, подпрыгивая, показывая днище.

Шлюпка Ромашкина посередине реки.

М и ч м а н (*тихо*). Раз, два... Раз, два...

Сгибаются и разгибаются спины гребцов.

К облакам взлетают ракеты.

М и ч м а н (*тихо*). Весла опустить!

Гребцы опускают весла.

М и ч м а н. Лечь на дно.

Матросы ложатся на дно шлюпки. Разрывается мина. Волна окатывает мичмана.

М и ч м а н. Пробоина.

Мичман снимает китель, затыкает им пробоину.

М и ч м а н. Ромашкин жив?

Р о м а ш к и н. Жив.

М и ч м а н. Харч цел?

Р о м а ш к и н. Порядок.

М и ч м а н. А у меня непорядок, похоже, у меня в ноге пробоина.

Приморским шоссе движется танк.

Г а п а н е н к о (*сидящий на откинутой крышке люка*). А шоссе-то простреливается.

Комья земли засыпают танк. Впереди дымится воронка.

Г а п а н е н к о (*крикнул*). Осколком в гусеницу, а другим, будь он трижды, в руки мне.

Поздний вечер. Волков стучит в дверь гостиницы «Европейская». Санитарка со свечой впускает Волкова в вестибюль.

С а н и т а р к а. Вам кого?

В о л к о в. Военврача Волкову.

С а н и т а р к а. Спит она.

В о л к о в. Я сын ее.

С а н и т а р к а (*крикнула*). Родной?

В о л к о в. Самый что ни на есть.

С а н и т а р к а. Батюшки... Разбужу. Да что же вы в дверях!.. Заждалась она... (*В полевой телефон.*) Надежда Николаевна!

... Застегивая халат, Надежда Николаевна бегом спускается по мраморной лестнице.

Санитарка и Волков поднимаются навстречу.

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а (*остановившись*). Сашка?!

Медленно, не веря глазам, Надежда Николаевна спускается на несколько ступенек ниже.

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Саша?

Санитарка с высоко поднятой свечой застывает на площадке. Волков взбегает на ступеньку, на которой стоит оцепеневшая мать.

В о л к о в (*обнимая Надежду Николаевну*). Добрый вечер, мама!

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а (*прильнув к сыну*). Здравствуй, Сашенька.

Утро следующего дня. Маленький номер, занимаемый Надеждой Николаевной. Сдвинуты стулья. На письменном столе одеяло, утюг, чашка с водой. Волков лежит в постели. Надежда Николаевна сидит возле его ног и пришивает подворотничок к гимнастерке.

Волков. Брось, мама...

Надежда Николаевна. Нет, Сашенька.

Волков. Впереди день, полный хлопот, а ты не спала.

Надежда Николаевна. Ты сейчас очень похож на покойного отца. Подбородок, брови...

Волков. Кем был бы отец, будь он жив? Командиром полка?

Надежда Николаевна. Возможно.

Волков. Наш капитан тоже халхинголовец, только он артиллерист. (*Потягиваясь.*) Постель... Чистое белье... Блаженство! Как дед?

Надежда Николаевна. Ремонтирует танки.

Волков. А тетка?

Надежда Николаевна. Вчера твоя тетка привезла ко мне раненого летчика.

Волков. Тетя Валя? Где же она его подобрала?

Надежда Николаевна. У себя в кабинете.

Волков. Ну, а Павел Григорьевич? Как он?

Надежда Николаевна. Батальонный комиссар в партизанском штабе области.

Волков. Мировецкий дядька.

Надежда Николаевна берет сыновью гимнастерку, брызгает на нее водой.

Волков. Вынь, пожалуйста, из кармана документы.

Надежда Николаевна вынимает документы, передает сыну.

Волков (*показывая матери фотографию Нины Сергеевой*). Тебе нравится эта девушка?

Надежда Николаевна. Славная. Кто она?

Волков. Нина Сергеева.

Надежда Николаевна. И только?

Волков. И только.

Надежда Николаевна. А почему ты смутился?

Волков. Разве?

Надежда Николаевна. Ты давно с ней знаком?

Волков. С весны прошлого года.

Надежда Николаевна. И я узнаю об этом...

Волков (*небрежно*). Не придавал значения.

Надежда Николаевна. При каких все-таки обстоятельствах вы познакомились?

Волков. Если тебе важно—изволь. В концерте, на хорах филармонии. Играли Бетховена. Дирижировал Добросельский.

Надежда Николаевна. Где она работает? Что делает?

Волков. Учится.

Надежда Николаевна. Где учится?

Волков. В Академии художеств, на архитектурном.

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а (*улыбнувшись*). Дотошная у тебя мать, а?

В о л к о в. Нисколечко. Когда-нибудь в каком-нибудь шестьдесят пятом году и я с пристрастием буду расспрашивать твоего внука и о том, кто она, и при каких обстоятельствах твой внук познакомился с ней.

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Ты писал ей письма?

В о л к о в. Писал, не получая ответов. Два письма тебе, одно ей. (*Привстав.*) А может быть...

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Что—может быть?

В о л к о в. Бомбежки...обстрелы...

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Все может быть, Саша.

В о л к о в. Который час?

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Скоро шесть.

В о л к о в. Почтамт работает?

Н а д е ж д а Н и к о л а е в н а. Куда ты?

В о л к о в (*натягивая сапоги*). На почтамт...

Почтамт.

С в я з и с т к а в в а т н и к е (*Волкову*). Видите горы?

Волков смотрит на груду сваленных в угол писем.

С в я з и с т к а в в а т н и к е. Это зимние. Декабрь, январь, февраль... Частично март. Разносить начали в апреле, когда комсомол подмогу прислал. Раньше некому было. Доставляем через день, через два. За зимние позже возьмемся.

В о л к о в. А что, если... (*Подумав.*) Нет... (*Грустно.*) Ничем вы мне не поможете.

Невский, угол улицы Пролеткульта. Под воротами, на тумбе дремлет женщина с повязкой «ДД».

Р о м а ш к и н. Здравствуйте, гражданка.

Дежурная не отвечает.

Ромашкин входит в парадное, поднимается на второй этаж, останавливается перед клеенчатой дверью. Огромное, в несколько метров окно с разноцветными стеклами скупо пропускает свет. Ромашкин стучит. Молчание. Ромашкин стучит кулаком, локтем. Молчание.

— Эй, кто-нибудь!—взывает Ромашкин.

Его слова отдаются эхом: ни-бу-дь...

Рванув дверь, Ромашкин входит в переднюю, из передней входит в комнату и останавливается на пороге.

На тахте лежит женщина. Рядом, свернувшись калачиком, лежит мальчик. Ромашкин на цыпочках приближается к тахте.

М а л ь ч и к. Кто ты?

Р о м а ш к и н. Это квартира семь? Квартира капитана-лейтенанта Черкасова?

М а л ь ч и к. Семь... Черкасова....

Р о м а ш к и н. А ты—Игорь?

М а л ь ч и к. Я—Игорь.

Р о м а ш к и н. А это мама? (*Кашлянув.*) Здравствуйте.

Женщина молчит.

И г о р ь. Мама спит и не просит есть. Она помыла мне голову и мы легли. Давно-давно...

Только теперь Ромашкин понимает, что перед ним мертвая женщина. Он поднимает мальчика, сажает на стол, лихорадочно развязывает рюкзак, вынимает краюху хлеба, сахар, тарань и все это отдает ребенку.

Ребенок остается за кадром. В кадре: скорбно склонившийся над мертвой женой командира Ромашкин. Глухо бьют часы на Думской башне. На улице тарахтит газогенераторный автомобиль. Голосом Валентины Орловой говорит радио: «С добрым утром, товарищи ленинградцы». Играет музыка, а Ромашкин стоит, смотрит и шепчет:

— Как же, товарищ капитан-лейтенант, как же...

Душераздирающий крик мальчика выводит Ромашкина из оцепенения.

— Бо-ль-но...

Ромашкин подходит к мальчику.

И г о р ь. Горло больно...

В комнату входит женщина с повязкой «ДД».

Ж е н щ и н а (*увидя хлеб, надкусанную тарань, сахар*). Что вы наделали?

Р о м а ш к и н. Что?

Ж е н щ и н а. Убили мальчика!

Р о м а ш к и н. В уме ли вы, гражданка?

Ж е н щ и н а. Я-то в уме, а вы...Разве можно сразу? Так и взрослый не выдержит.

Р о м а ш к и н (*растерянно*). Умерла...

Ж е н щ и н а. Лидия Константиновна? (*Горестно.*) Устала... (*Властно.*) Берите ребенка, несите в госпиталь, в «Европейскую». Вы ленинградец? Вы знаете, где «Европейская»?

Ромашкин сгребает со стола еду, завязывает рюкзак, берет мальчика на руки и выбегает из комнаты.

По радио голос Орловой:

Их было много, матерей и жен,
Во дни Коммуны, в месяцы Мадрида,
Чьим мужеством весь мир был поражен,
Когда в очередях был хлеб не выдан,
Когда снаряды сотнями смертей
Рвались над колыбелями детей.

Но в час, когда неспешною походкой
В историю вошла, вступила ты,
Раздвинулись геройские ряды
Перед тобой, советской патриоткой,
Ни разу не склонившей головы
Перед блокадой берегов Невы.

Жилье без света, печи без тепла,
Труды, лишенья, горести, утраты —
Все вынесла и все перенесла ты.
Душою Ленинграда ты была,
Его великой материнской силой,
Которую ничто не подкосило.

Не лаврами увенчан, не в венке
Передо мной твой образ, ленинградка,
Тебя я вижу в шерстяном платке,
В морозный день, когда ты лишь украдкой,
Чтобы не стыла на ветру слеза,
Утрешь, бывало, варежкой глаза.

...—Мы передавали стихи Веры Инбер.

Ромашкин на улице. От быстрой ходьбы на ветру трепещут ленточки бескозырки и парусом надувается плащ-палатка.

Ромашкин. Потерпи, Игорь, потерпи...

Служебный кабинет Надежды Николаевны.

Надежда Николаевна (*вытирая полотенцем руки, Ромашкину*). Рыбная косточка извлечена... Горло слегка оцарапано, но общее состояние организма едва удовлетворительное. Ребенок очень истощен. Будем вспрыскивать глюкозу, постараемся поставить мальчика на ноги. Если бы не косточка...

Ромашкин (*перебивая*). Если бы не косточка, отправил бы я на тот свет ребенка... Папуас я, дикарь первобытный...

Надежда Николаевна (*улыбнувшись*). Вот именно...

Постучали в дверь.

Надежда Николаевна. Входите!

Входит Поляков, левая рука в бинтах.

Надежда Николаевна. Чем обязана?

Поляков. Слышал, что мальчишку привезли. Диван в номере...

Надежда Николаевна. В палате.

Поляков. Ну в палате, свободен. Поручите авиации надзор за ним.

Надежда Николаевна. За кем?

Поляков. Ну, за мальчишкой.

Ромашкин. Разрешите навещать Игоря?

Надежда Николаевна. Пожалуйста.

Ромашкин. Разрешите идти?

Надежда Николаевна. Идите.

Ромашкин выходит.

Надежда Николаевна. Как наше самочувствие?

Поляков. Как говорит известный вам Ермолай Капитонович, мерси... эпатан... Распрекрасное. У вас сегодня веселые глаза, доктор.

Надежда Николаевна. Сын на побывку с фронта приехал

Поляков (*свистнул*). Сын? Не похоже. Раннее замужество?

Надежда Николаевна. Да.

Поляков. Муж, конечно, в армии?

Надежда Николаевна. Муж погиб на Халхин-Голе.

Поляков. Врач?

Надежда Николаевна. Нет, кадровый командир.

Поляков. Сыну-то лет двадцать?

Надежда Николаевна. Двадцать. (*Показывая фотографию Сергеевой.*) Нравится?

Поляков. Изменились вы...

Надежда Николаевна (*засмеявшись*). Не я это, Михаил Иванович.

Поляков. А кто? Невеста сына?

Надежда Николаевна. Нет, просто славная девушка, чью фотографию он пожелал взять с собой на фронт.

Поляков. Знакомое лицо. По-моему, где-то я ее видел. (*Возвращая фотографию.*) Значит, поручаете авиации мальчишку?

Надежда Николаевна (*подумав*). При одном условии: строго соблюдать режим. Обещаете?

Поляков. Обещаю.

Репетиционный зал в Доме радио.

К столу, за которым Орлова и Добросельский, по очереди подходят военные музыканты.

Борькин старший. Рядовой Ижорского рабочего полка, ударник Борькин.

Добросельский (*пожимая Борькину руку*). Добросельский.

Орлова (*отмечая в списке*). Ударник.

Борькин. Уточните—«старший», ибо есть еще один Борькин, брат...

Борькин младший. Борькин младший, брат Борькина старшего. Ижора. Рабочий полк. Ударник.

Орлова. Следующий!

Соловьев. Старшина первой статьи Соловьев.

Добросельский (*читает надпись на бескозырке*). Линкор «Октябрьская революция».

Орлова. Инструмент?

Соловьев. Труба.

Орлова. Следующий!

К столу подходит солдат с винтовкой, котелком, скатанной шинелью и саперной лопаткой, висящей на поясе.

— Трофимов, Тимофей Федорович, учитель пения Руднянской районной школы-десятилетки. (*Вытянувшись.*) Гвардии рядовой двести десятого гвардейского пехотного полка.

Орлова (*улыбнувшись*). Вольно.

Добросельский. Простите, инструмент?

Трофимов. Флейта, с коей не расстаюсь. Специальное образование—музыкальный техникум. (*Вытянувшись.*) Сухим пайком снабжен, вещевой аттестат наличествует. Предъявить?

Орлова. После.

Трофимов. Могу быть использован на переписке нот. С кем имею честь?

Добросельский (*спохватившись*). Добросельский.

Трофимов. Тот самый?

Орлова. Тот самый. Следующий!

Ромашкин. Рядовой Ромашкин. Шлиссельбургский гарнизон.

Орлова. Инструмент?

Ромашкин. Альт. (*Отойдя от столика.*) Братья Борькины!

Борькин старший (*целуя Ромашкина*). Полный адмирал!

Борькин младший. Почему боцманских усов не отрастил?

Ромашкин. Пробовал, сивые.

Борькин старший. И мы пробовали. А у нас они рыжие Загадочная история.

Орлова. Следующий!

Лейтенант. Лейтенант Ладыгин. Виолончель.

Добросельский. Весьма польщен.

Орлова. Следующий!

Музыкант с деревянным сундучком. Рядовой Игнатьев. Волторна.

Орлова (*отметив в списке*). Волторна. Следующий!

Сержант. Сержант Карпов, гобой.

Добросельский (*пожимая сержанту руку*). Добросельский.

Орлова. Следующий!

Медсестра. Сержант Малышева, медсанбат бригады морской пехоты.

Орлова. Инструмент?

Малышева. Арфа.

Ромашкин. Верочка Малышева!

Малышева. Ромашкин, Борькин... Целы, невредимы...

Борькин старший. Я—да (*указав на брата*), он—нет. Голова у него...

Борькин младший (*перебивая*). Не у меня, а у него... При виде вас у братеника мозговые явления.

Малышева. Как были ударники звонарями, так и остались.

Орлова Следующий!

Волков. Рядовой Волков.

Добросельский. Саша?

Орлова (*обнимая племянника*). Я бы тебя ни за что не узнала.

Волков (*здороваясь с Добросельским*). Похудели... На вас сапоги? И портянки наматываете?

Добросельский. Чин по чину. (*Обнимая Волкова.*) Вы даже не подозреваете, как это здóрово, что вы здесь. (*Орловой.*) Пишите—первая скрипка.

Волков (*вздохнув*). Первая, а играть-то не на чем... Скрипка погибла на ближних подступах к Ленинграду.

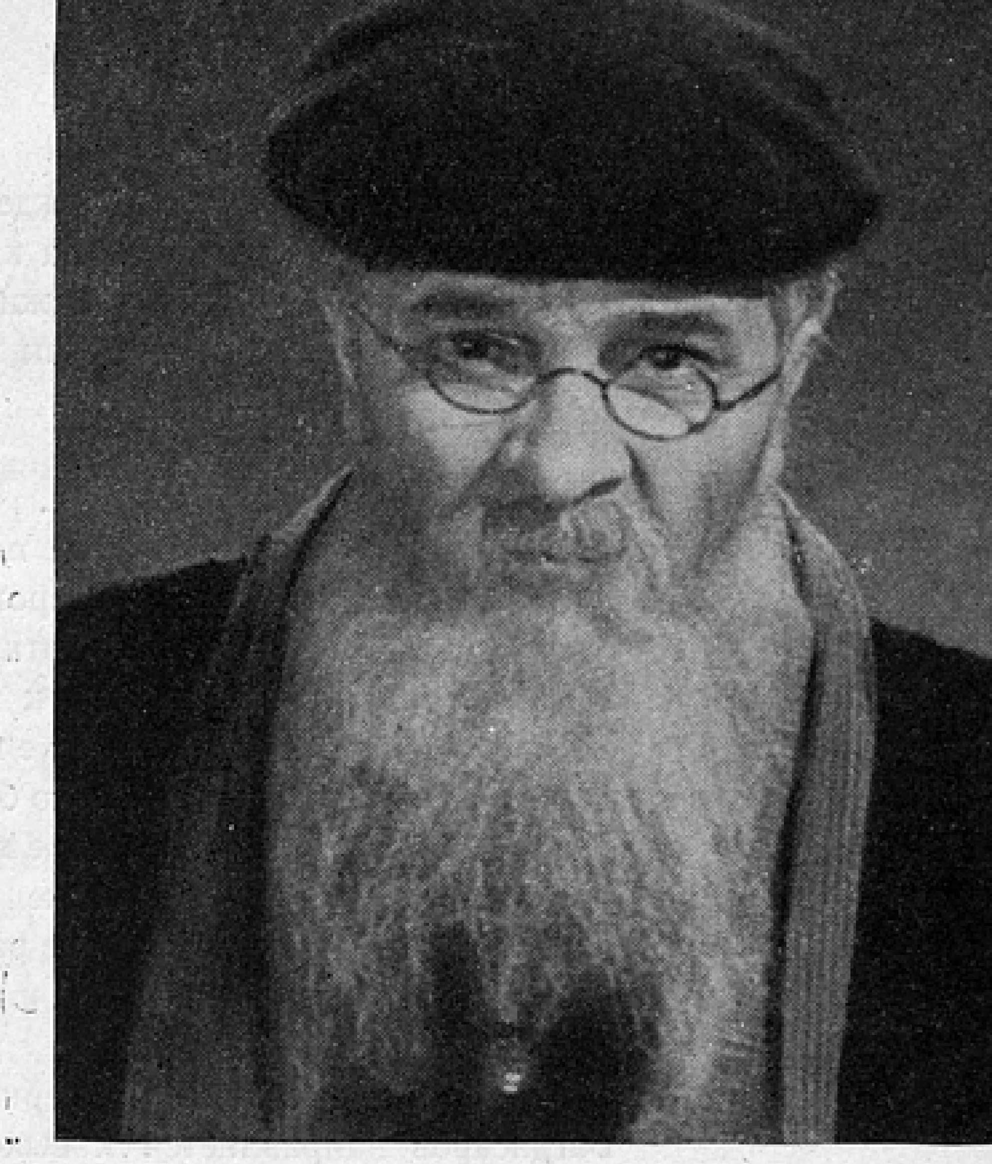
Добросельский. Беда поправима. (*Орловой.*) Езжайте-ка вы с сим молодым человеком в Эрмитаж, к академику Багдасарову. (*Весело, к очереди.*) Следующий!

В приемной дирекции Эрмитажа вахтерша в очках, в валенках и в каске бойца ПВО поджаривает на крышке печки-времянки крохотные квадратики хлеба.

Вахтерша (*не отрываясь от хлеба, к Орловой и Волкову*). Кого вам?

Орлова. Багдасарова.

Вахтерша. Нет его.



«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»
Фото С. Вишневского

Волков (*Орловой*). Подождем?

Вахтерша. Академик на крейсере—лекцию матросам читает. Песня долгая.

Орлова. Дело-то у нас важное.

Вахтерша. А важное, так ждите.

Крейсер. Матросский кубрик.

Багдасаров (*рассовывая по карманам пиджака, жилета и брюк лежащие на столе записки*). Об эпохе Возрождения можно говорить целыми днями, неделями и даже годами. Кончится война, откроем при Эрмитаже лекторий... Милости прошу... (*Поклонившись.*) Милости прошу к нашему шалашу.

Первый краснофлотец. А когда на записочки ответите?

Багдасаров. Следующую беседу начнем с ответов на записочки.

Второй краснофлотец. А вдруг потеряете бумажки?

Багдасаров. Почему же я должен терять бумажки? Только потому, что я рассеянный академик? А вот я не рассеянный и помню, что вы Зенушкин. И не просто Зенушкин, а старшина Зенушкин, и не просто старшина, а глав, то есть главный старшина Зенушкин.

Зенушкин (*изумлен*). Верно...

Багдасаров направляется к выходу, но останавливается, задержанный у стола коком.

Кок (*ставя перед академиком миску*). Пробу снимите.

Багдасаров. С удовольствием. (*Садится и ест.*) Великолепная каша.

Зенушкин (*указав на кока*). Его работа.

Багдасаров. Браво!

Первый краснофлотец. А вот я в своей записочке поставил интересный вопрос.

Багдасаров. Что за вопрос?

Первый краснофлотец. Как выглядел внешне человек Возрождения?

Багдасаров (*обведя быстрым взглядом обступивших его краснофлотцев, остановившись на Зенушкине*). Снимите, пожалуйста, робу.

Зенушкин. Зачем?

Первый краснофлотец. Снимай, снимай.

Недоумевающий Зенушкин тем не менее покорно снимает робу, оголяя до пояса свою спортивного сложения, с мощными мускулами фигуру борца.

Багдасаров. Внешне человек Возрождения немножко смахивал на главстаршину Зенушкина. (*Засмеявшись.*) Правда, правда.

Академик Багдасаров, Орлова и Волков идут подвалами Эрмитажа.

Багдасаров. Чудак ваш Добросельский. Скрипки Антонио Страдивари, слава богу, вывезены вместе с картинами.

Орлова. Так куда же вы нас ведете?

Багдасаров. Минутку терпения.

Багдасаров останавливается, открывает дверцу железного шкафа, достает футляр, вынимает из него скрипку.

Багдасаров. Инструмент ценности не представляет. Это мой лично. (*Смутившись.*) Играл в оркестре Дома ученых. Помните наши субботние концерты?

Орлова. Помню.

Багдасаров (*воодушевившись*). Грандиозный успех! (*Передавая Волкову скрипку.*) Попробуйте.

Волков (*проведя смычком по струнам*). Подойдет.

Ночь. Кабинет Багдасарова в Эрмитаже.

За столом сидит академик. Горит коптилка, освещая лист тетради. Вздрагивают стекла в окне, вздрагивает пламя.

Над дворцом со свистом пролетают снаряды. Слышится звон разбитого стекла.

Багдасаров (*отрывается от тетради, прислушивается и пишет дальше*). «Весь день артиллерийский обстрел района. Повреждена колонна центрального подъезда. Завтра утром, если будем живы-здоровы, лекция для оставшихся студентов архитектурного факультета—«Искусство реставрации».

Старческая рука опускает карандаш...

Назавтра...

Багдасаров расхаживает по своему кабинету между креслами, в которых сидят студенты. В руках у него стакан чая в серебряном подстаканнике.

Багдасаров. Дозволено ли мне похвастаться?

Сергеева. Дозволено.

Багдасаров. Приглашен девятого посетить первое исполнение симфонии. (*Сергеевой.*) Вы, например, девятого вечером свободны?

Сергеева. Свободна.

Багдасаров (*парню с бритой головой*). А вы?

Парень. Занят, но отпрошусь.

Багдасаров (*присаживаясь на край письменного стола*). Эх, была не была. Попробую я вас всех, под прикрытием бороды, протащить в филармонию. Вчера одному юноше вручил скрипку. Музыкант-солдат. Не то артиллерист, не то пехотинец. Аккуратненький такой, вежливый...

Сергеева (*привстав*). Как зовут, как фамилия солдата?

Багдасаров. Не спросил.

Девушка-студентка (*тихо Сергеевой*). Зачем тебе фамилия?

Сергеева (*тихо*). Подумала, знакомый...

Студентка. Волков, подумала?

Сергеева. Да.

Студентка. А говорила—на севере он...

Багдасаров. Тишина! Приступаем к теме. По донесениям разведки петергофские дворцы и фонтаны до основания разрушены фашистами. Решением правительства создана комиссия ученых под руководством вашего покорного слуги. Задача комиссии—подготовить материалы, чертежи, планы для будущего генерального проекта восстановления дворцов и фонтанов.

Вечереет. Комната Орловой кажется изменившейся в цвете: синие блики на стенах, потолке, паркетном полу.

Добросельский. Геликон продырявлен осколком, а без геликона никак нельзя. Советовался (*кивнув в сторону братьев Борькиных*) с братьями. Они хотя и литавристы, но толк в технике понимают.

Борькин старший. Дратвой не зашьешь, не сапог.

Борькин младший. Гвоздем не заколотишь, не фанера.

Борькин старший. Гадали мы гадали, и ничегошеньки наши головы нагадать не смогли.

Волков. Вся надежда на деда.

Добросельский (*Орловой*). Отец у вас мастер, золотые руки. Заводите машину, Валентина Николаевна,—и на завод...

Орлова (*устало*). Бензин кончился.

Волков. Тогда трамваем.

Орлова. Господи, но почему же опять я?

Добросельский. Потому что вы—это вы, потому что вы свой человек на заводе. (*Музыкантам.*) Несите геликон вниз.

Орлова, братья Борькины, Волков едут на задней площадке трамвая. В полнакала, не освещая лиц, горит фиолетовый волосок лампочки.

— Раз, два, три, четыре,—считает Орлова и проходит внутрь вагона.

Орлова (*кондуктору*). Пожалуйста, багаж и четыре билета. До конца, до завода, пожалуйста.

Сергеева молча отрывает билеты.

Завод. Цех.

Присев на корточки, Николай Логинович ощупывает геликон.

Волков. Ну как?

Николай Логинович. Больно ты шустрый. (*Передразнивая.*) «Ну как»?! (*Крикнул.*) Котов!

Рабочий в замасленной кепке. Тут я.

Николай Логинович. Глянь.

Котов (*ощупывая геликон*). Дыра солидная.

Николай Логинович. Заплату поставим?

Котов. А чего мудреного?

Николай Логинович. Деликатную, чтобы звук музыкальным оставался.

Протяжно гудит заводской гудок.

Николай Логинович (*иронически*). Давненько не жаловал.

Котов. Теперь это до утра.

Голос по радио: «Воздушная тревога, воздушная тревога».

Николай Логинович (*музыкантам*). Гостить вам у нас судьба. Располагайтесь как дома. Готовь, Котов, материал.

Недалеко от завода падает бомба... От близкого взрыва раскачивается цепь подъемного крана.













«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»
Фото С. Вишневского

В цех въезжает танк. Открывается люк. Высовывается туловище Гапаненко. Лейтенант в шлеме, но без гимнастерки, в нательной, запятнанной кровью рубахе. Гапаненко кладет на крышку люка обмотанные изодранной гимнастеркой руки, глубоко втягивает ноздрями воздух.

Николай Логинович. Ты кто такой?

Гапаненко. Гапаненко.

Николай Логинович. Ранен?

Гапаненко сникает. Еще секунда—и туловище его соскользнет вниз. Из танка высовываются два других бойца и подхватывают лейтенанта.

Волков. Это же Иван Васильевич Гапаненко, трубач!

Гапаненко (*хрипло*). Был трубач и весь вышел. Ремонтируйте танк...

Бойцы кладут лейтенанта на лафет орудия.

Орлова (*танкистам*). Индивидуальный пакет, быстро!

В заводском дворе разрывается бомба. Протяжно гудит гудок. Николай Логинович отходит к горну.

Николай Логинович (*Котову*). Цибуля сколько показывает?

Котов (*посмотрев на часы*). Десять.

Николай Логинович. К утру починим трубу.

...Далекие, едва слышные разрывы бомб. Раннее утро. Дремлют измученные музыканты, дремлет перебинтованный Гапаненко.

Николай Логинович (*Орловой*). И глаз не сомкнула... (*Тормоша внука.*) Сашок, Сашок!

Волков (*вскочив*). Тревога?

Николай Логинович. Буди гвардию, ремонт произведен.

Волков. Подъем!

...Перед проснувшимися музыкантами на опрокинутом железном ящике лежит начищенный до блеска геликон.

Пустой зал филармонии. Заколоченные окна. Потускневшие зеркала. Прикрытые брезентом стулья. На эстраде оркестр. За пультом Добросельский. Он без пиджака, в кожаной, подбитой мехом жилетке, в очках, поднятых на лоб. Орлова и Гапаненко сидят в ложе. Репетируется симфония.

Добросельский стучит палочкой. Музыканты умолкают.

Добросельский прыгает с эстрады в зал, подходит к Орловой.

Добросельский. Прибрать бы хоть как-нибудь зал к девятому. (*Крикнул Трофимову.*) Старшина, выписывайте увольнительные. На сегодня все.

На эстраде Трофимов выписывает увольнительные.

Трофимов (*Волкову*). Далече собрались?

Волков. В город.

Трофимов (*Ромашкину*). А вы?

Ромашкин. В детский сад.

Трофимов. Дети у вас?

Ромашкин (*запнувшись*). Вроде.

Трофимов. Сын? Дочь?

Ромашкин. Сын.

Трофимов (*Соловьеву*). А вам куда?

Соловьев. Дом навестить.

Трофимов. Дом?

Соловьев. Чему удивляетесь? Нарвская застава, собственный дом...

За Нарвской заставой, среди многоэтажных жилых массивов стоит одинокий деревянный домик. Резное крылечко. Заколоченная доской дверь. Закрытые ставни. К домику подходит Соловьев, отдирает от двери доску, ключом открывает замок.

Соловьев в домике, в первой, просторной комнате, которая по всем приметам служит одновременно столовой, гостиной, спальней.

Соловьев раздвигает створки ставен.

На обеденном, без скатерти, столе тарелки, ложки, моток шерстяных ниток. В углу шифоньер, в простенке между окнами качалка, на подоконниках в глиняных горшках—увядшая герань. Никелированная кровать без матраца. Венские стулья. Возле круглой печки ведро, обгорелое полено, кочерга.

Соловьев проходит в следующую комнату, раздвигает ставни, присаживается на табуретку.

На стене выцветшая афиша: «Сад отдыха. Вечер вальсов».

— «Вечер вальсов»...—усмехнувшись, произносит Соловьев и начинает негромко и грустно насвистывать вальс.

Напротив окна плюшевый диван, у окна письменный стол, заваленный нотами.

Насвистывая, Соловьев проходит в третью, почти пустую комнату. Из мебели здесь—три опрокинутых стула и столик. В углу верстак.

Постучали в окно.

Соловьев. Кто там?

Голос Николая Логиновича. Соловей?

Соловьев. Захаживайте.

Николай Логинович входит в дом.

Николай Логинович (*здороваясь с Соловьевым*). На побывку?

Соловьев. Никак нет. К Валентине вашей прислан.

Николай Логинович. Что ж ты перед ней, «здравия желаю», по струнке вытягиваешься?

Соловьев. Служба.

Николай Логинович. Что пишут родичи из Челябинска, как им там живется?

Соловьев. Конечно, полегче, чем вам в Ленинграде, а все же трудно. Танки делают.

Николай Логинович. Они делают, мы чиним, а марка одна—общая.

Соловьев. Знаем. Держитесь?

Николай Логинович. В каком смысле?

Соловьев. Физически.

Николай Логинович. Как видишь.

Соловьев. Могу подарить шифоньер, стулья...

Николай Логинович. А на кой ляд они мне, стулья твои?

Соловьев. Посидим напоследок.

Николай Логинович. Почему напоследок?

Соловьев. Помолчим...

Николай Логинович. Не хочешь отвечать? Изволь, помолчим.

Доносится заводской гудок.

Николай Логинович. К смене зовет. Так уж ты старайся для Валентины. Без допуска брака, а?

Соловьев (*надевая бушлат*). Есть! Пошли?

Соловьев берет обгорелое полено и, пропустив вперед Николая Логиновича, выходит из дома.

...Соловьев пишет поленом на бревенчатой стене: «На топливо—филармонии! Соловьев».

Николай Логинович. А не жаль?

Соловьев. После победы такую домину отгрохаем—не чета этой хибаре!

Детский сад.

Та самая девушка с родимым пятном на щеке, что внимательно слушала поэму «Киров с нами», вводит Ромашкина в детскую спальню. Дети спят одетыми в низких деревянных кроватках.

— На случай тревоги,—объясняет шепотом девушка.

Ромашкин. Мальчику шесть лет.

Девушка. Возраст наш.

Ромашкин. А как вы их развлекаете? Верней, отвлекаете от войны?

Девушка проводит Ромашкина в комнату игр, садится на стульчик, показывает рисунки...

Девушка. Они рисуют отцов... Отцы—обязательно командиры. Усатые, бородатые, грозные. И рисуют природу...

Ромашкин (*разглядывая рисунки*). Цветы... Деревья... Невский?

Девушка. Невский в майские праздники.

Ромашкин. Приведу к вам мальчишку. Примете?

Девушка. Только до девятого августа, девятого мы вывозим детей на Большую землю.

Ромашкин. На чем вывозите?

Девушка. Самолетами.

Отложив рисунки, девушка придвигает к себе груду медальонов.

Ромашкин. Что это?

Девушка. Нагрудные медальоны. Впишем имена, фамилии, наденем мальчикам и девочкам... На всякий случай... Как звать вашего?

Ромашкин. Игорь Черкасов тире Ромашкин. А вас, на всякий случай?

Девушка. Бочарова... Ирина... минутку...

Бочарова прислушивается.

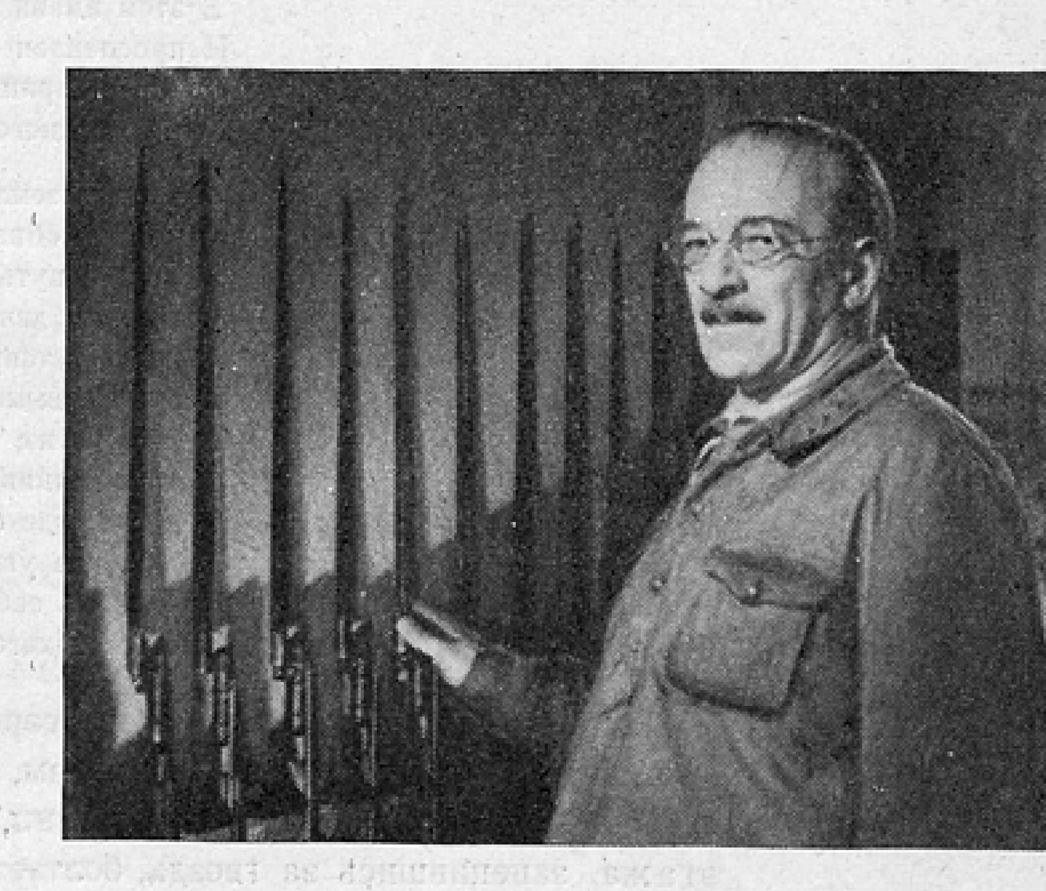
Говорит радио.

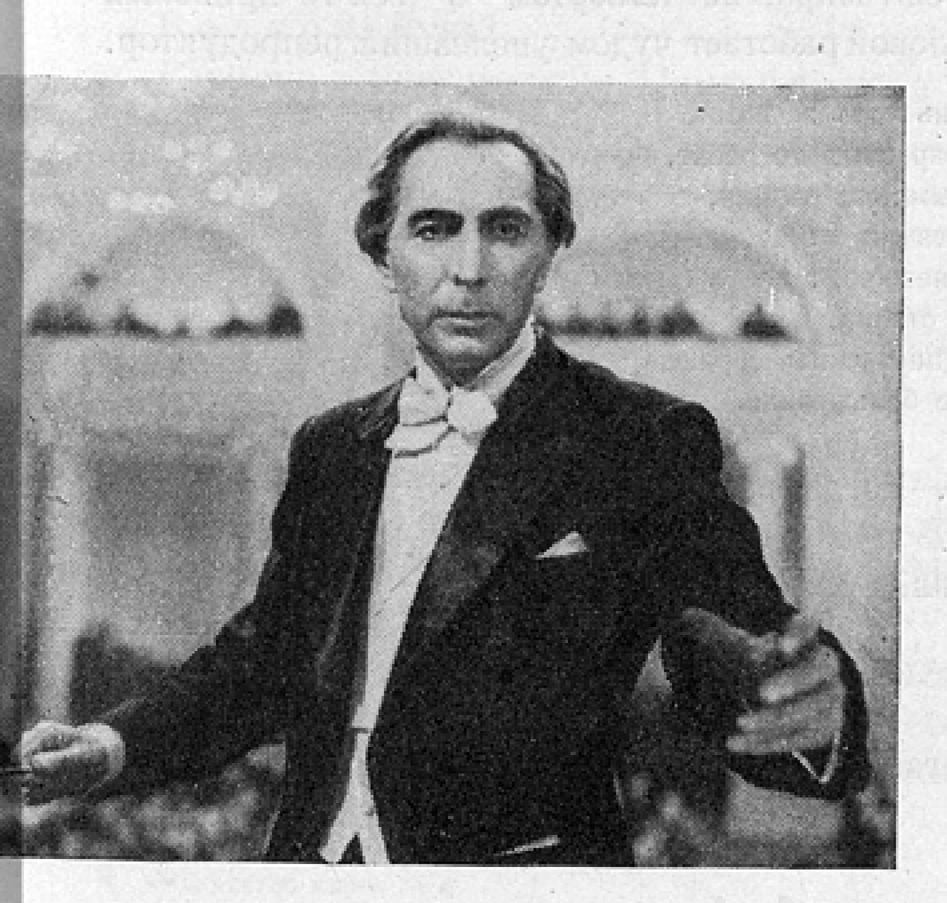
Голос Орловой. «Продолжаем литературные чтения. Ольга Берггольц. «Стихи о ленинградских большевиках».













«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ»
Фото С. Вишневского

Нет в стране такой далекой дали,
Не найдешь такого уголка,
Где бы не любили, где б не знали
Ленинградского большевика.

Прислушиваясь к голосу Орловой, по совершенно безлюдной, поросшей травой улице Васильевского острова, не торопясь идет Александр Волков.

В этом имени — осенний Смольный,
Балтика, «Аврора», Петроград.
Это имя той железной воли,
О которой гимном говорят.
В этом имени бессмертен Ленин,
И прославлен город на века,
Город, воспринявший облик гневный
Ленинградского большевика.

Вот опять земля к сынам воззвала,
Крикнула: «Вперед, большевики!» —
Страдный путь к победе указала
Ленинским движением руки.
И верны уставу, как присяге,
Вышли первыми они на бой,
Те же, те же смольнинские стяги
Высоко подняв над головой.
Там они, где ближе гибель рыщет,
Всюду, где угроза велика,
Не щадить себя—таков обычай
Ленинградского большевика.

Волков останавливается перед огороженными развалинами.

...Бомба рассекла дом пополам, рассекла, как разрезала острым ножом, оставив нетронутыми пролеты лестниц, часть стен, часть квартир. На высоте пятого этажа, зацепившись за гвоздь, болтается гитара, на четвертом—в чьей-то прихожей висят пальто, на третьем—в чьей-то столовой работает чудом уцелевший репродуктор.

И идут, в огонь идут за ними,
Все идут—от взрослых до ребят,
За безжалостными, за своими,
Не щадящими самих себя.
Нет, земля, в неволю, в когти смерти
Ты не будешь отдана, пока
Бьется хоть единственное сердце
Ленинградского большевика.

Волков (*проходящей женщине*). Когда разбомбили?
Женщина. В сентябре.
Волков. Кто-нибудь остался жив?
Женщина. Немногие...

Никем не задержанный, Волков вбегает в рафаэлевский зал Академии художеств.

— Здравствуйте,—кричит Волков.

Откуда-то откликается мужской голос: «Стоп! Прошу не орать!»

Волков делает несколько шагов.

— Стоп!—командует невидимый человек.

Пол обтянут холстом. У порога стоят ведра с разведенной краской.

Голос человека (*грубо*). Что вас привело сюда?

Волков. Ищу студентку Сергееву.

Голос человека. Сергеевых—пруд пруди. Факультет?

Волков. Архитектурный.

Голос человека. Залезайте.

Волков. Куда?

Голос человека. Под небеса.

Волков озирается по сторонам.

Голос человека. Я на хорах, бестолковщина.

Под потолком над колоннами хоры.

Человек. По лестнице, ножками. Ну!

Волков поднимается на хоры.

Человек. Здравствуйте. Я—Громов.

У нового знакомого Волкова лысый череп, заросшие щетиной щеки, впавшие, с насмешливыми искорками глаза. Одет Громов в свитер, бриджи, стоптанные башмаки с обмотками.

Громов (*указывая на холст*). Как вам нравится?

На холсте нарисован матрос, изготовившийся бросить гранату. Над головой матроса предгрозовое небо. В перспективе Адмиралтейский шпиль.

Волков. Впечатляет.

Громов. Однако и скупы вы. Художника следует поощрять. Закончу—вывешу на Гостином дворе, на Невском, для всеобщего обозрения. Богаты куревом?

Волков. Филичевый.

Громов. Сойдет. (*Набивая Волковским табаком трубку.*) Ищете Сергееву? Отбыла.

Волков. Куда?

Громов (*иронически*). «Иных уж нет, а те—в Алма-Ате». Огорчил?

Волков. Ужасно.

Громов. Курс?

Волков. Второй.

Громов. Я доцент, сам недавно из госпиталя, инвалид ограниченной годности. Студенческая братия—в Средней Азии. Прощайте. (*Возвращая Волкову кисет.*) Хотя...

Волков. Хотя?

Громов. Что нам мешает проверить списки?

...Волков и Громов в вестибюле, возле доски приказов.

Громов (*водя пальцем по списку*). Не все потеряно. Сергеева в Ленинграде.

Волков. Нет, все. (*Идет к двери, затем оборачивается и с тоской смотрит на Громова.*) Дом в сентябре разбомбили. (*Повеселев.*) А вдруг она в общежитии?

Громов. Насколько мне известно, теперь в общежитии не студенты, а трамвайщики живут. Вожатые... кондуктора...

Офицерская палата госпиталя.

Жестикулируя, Поляков говорит мальчику:

— Грузоподъемность транспортного, понимаешь, штука условная. Надо, понимаешь, перебросить в осажденную Одессу консервы.

Игорь. В осажденную Одессу летали?

Поляков. Летал.

Игорь. И в Севастополь?

Поляков. И в Севастополь. Ну, так надо перебросить консервы?

Игорь. Надо.

Поляков. Набиваешь ими самолет, как бочку селедками, и летишь.

Игорь. А истребитель?

Поляков. То дело другое. Крикни-ка Ермолая Капитоновича.

Путаясь в полах госпитального халата, мальчик бежит к двери.

Поляков (*с нежностью*). Бегает...

Игорь (*крикнув*). Ермолай Капитонович!

С неизменным подносом под мышкой входит Ермолай Капитонович.

Поляков. Бонжур. Требуется поднос.

Ермолай Капитонович отдает Полякову поднос.

Поляков (*демонстрируя*). Это истребитель. (*Встав на кресло.*) Истребитель забирается ввысь или, как пишут в газетах, стрелой пронзает облака. (*Официанту.*) Уй?

Официант. Уй.

Поляков. Маневренность истребителя...

В палату входят Надежда Николаевна и Волков.

Надежда Николаевна. Чем мы занимаемся?

Поляков (*смутившись*). Пустяками.

Надежда Николаевна. Может быть, мы спустимся на землю?

Поляков (*еще более смутившись*). Сильвупле.

Игорь. Прыгайте затяжным.

Поляков неуклюже прыгает на ковер.

Надежда Николаевна. Знакомьтесь. Сын.

Поляков. Вот вы какой, значит?

Надежда Николаевна. Говори, зачем пришел?

Волков вынимает из кармана фотоснимок.

Это фотография Нины Сергеевой.

Волков. Мама уверяет меня, будто вы встречали эту девушку.

Поляков. Встречал.

Волков. Где?

Поляков. А вот где?

Официант. Поднатужьтесь, Михаил Иванович.

Поляков. На аэродроме мог?

Волков. Сомневаюсь.

Поляков. На улице? Если на улице, тогда на какой? Город велик. (*Взглянув на Волкова, поняв, что огорчил тем, что не вспомнил, вдруг смутившись от этого.*) Память отшибло...Постараюсь, приложу все силы... Вот проклятье! Нет, я непременно постараюсь вспомнить.

Пустой зал филармонии. На эстраде репетирует оркестр. В ложе сидит Орлова. За колоннами, осторожно ступая, на цыпочках, идет красноармеец с пакетом. Красноармеец подходит к Орловой, козыряет, передает пакет.

Оркестр умолкает.

Добросельский (*повернувшись к ложе, где сидит Орлова*). Ну, как сегодня?

Орлова. По-моему, хорошо.

Добросельский входит в ложу, вытирает носовым платком стекла очков.

Орлова. Отдохните, Орест Владимирович.

Добросельский. Я не устал.

Орлова. Когда вы без видимой причины начинаете вытирать стекла очков, это верный признак усталости. А у меня новость. (*Протягивает бланк.*) С нарочным из Смольного прислали.

Добросельский (*опустив на переносицу очки, читает*). «Жив. Павел.»

Лесными чащами движется к линии фронта партизанский обоз.

Головная повозка проваливается в трясине. Люди снимают с повозки мешки и несут их на себе дальше, боясь промочить зерно. Возница ударяет коня хлыстом.

— А ну, голубь!

Конь хрипит, вырывается из упряжки,—но и пустая повозка не под силу коню.

— Прибьем скотину?—спрашивает Орлова возница.

— Вытащим.

Партизаны вытаскивают отдельно коня и отдельно повозку.

— В обход?—спрашивает Орлова помощник.

— Обхода нет, прямо. Рубить ветки.

— Ветки ру-би-ть!—передается по обозу.

Партизаны сбрасывают верхнюю одежду, достают с повозок топоры и начинают рубить ветки.

— Гаси трясину,—командует Орлов.

Туман стелется над болотом. Навострив уши, как вкопанные стоят кони. Трясина заваливается ветками, стволами деревьев.

— Вперед!—командует Орлов.

Обоз трогается.

Отряд охранения идет впереди, раздвигая автоматами кустарник. Шапки партизан увиты листьями папоротника.

Возница (*Орлову*). Сосни на телеге.

Орлов. Не положено.

Возница. В Ленинграде, поди, и не ведают про нас.

Орлов. Ведают.

Возница. И что хлеб везем?

Орлов. Это не гарантирую.

Возница. По карточкам раздадут?

Орлов. Полагаю—сверх пайка. (*Задумчиво.*) До Ленинграда ночь, день и еще одна ночь...

Люди тают в густом тумане.

— До концерта—ночь, день и еще одна ночь,—говорит флейтист Трофимов.—А по сему, уважаемые, никаких увольнительных в город.

Волков (*возмущенно*). Почему—никаких?

Трофимов. Мало ли что может случиться.

Разговор этот происходит на хорах филармонии. Музыканты—моряки в робах, армейцы без гимнастерок, в нательных рубахах и шапочках из газетной бумаги.

Трофимов (*Соловьеву*). Трубите аврал.

Соловьев проигрывает сигнал аврала.

Трофимов (*медсестре-арфистке*). Тряпицами пыль смахивайте. Остальным по воду, дрова колоть, пол мыть.

Звенят во дворе пилы.

«На топливо—филармонии»,—читает музыкант соловьевскую надпись и подает в ко́зла бревно.

Музыканты моют фойе, хоры, партер, щетками соскабливают плесень, ветошью протирают зеркала.

— Сегодняшний день не в счет,—говорит Добросельскому Орлова, повязывая косынкой волосы,—остался завтрашний, а дел невпроворот. Я—в типографию.

Печатный цех типографии. За маленькой машиной, «американкой», работница.

Орлова. Сколько напечатали?

Работница. Шестьсот.

Орлова. Мало.

Работница. Тока не было. И опять...

Орлова. Что опять?

Работница. И опять нет.

Работница освобождает колесо от приводного ремня.

Работница. И опять ногами.

Работница нажимает ногой педаль. Движения ее экономны. Каждый оттиск чередуется паузой. Она облизывает пересохшие губы.

Орлова. Воды выпейте.

Работница. Нельзя... пухну...(*Присаживается на стопу бумаги.*) Малость отдышусь...

Орлова. Позвольте мне.

Орлова становится за машину.

Работница. Обстреливают, должно быть, ГЭС. Господи, да когда ж это кончится?!

— Билеты, билеты!

Орлова раздает билеты на швейной фабрике, в доке судоверфи, в детском саду воспитательницам, у конвейера кондитерской фабрики, где сортируют хвойные ветки, в госпитале, в читальном зале Публичной библиотеки, на заводе, где мастером Николай Логинович, в Эрмитаже, оставляя вахтерше конверт для академика Багдасарова, в офицерском салоне плавучей базы подводных лодок, в Смольном, в приемной командующего фронтом, зенитчицам на батарее ПВО.

Деревянные, грубо сколоченные щиты перекрыли улицу. Метровыми буквами черной краской надпись: «Ходи тихо! Неразорвавшаяся бомба!»

Пожилая женщина в гимнастерке, платке и брезентовых сапогах наклеивает на щите афишу.

На противоположной стороне разрывается снаряд. Женщина прижимается к щиту.

— Билеты, билеты!

Девушка в брюках, с сумкой от противогаза в руке обходит подруг в комнате студенческого общежития.

Комната украшена плакатами: «Родина-мать зовет!», «Окна ТАСС», «Обращение Джамбула к ленинградцам», развешанными вперемежку с гипсовыми масками и орнаментами.

— Во-ро-бье-ва!—говорит девушка.

Воробьева (*вытянув из сумки жребий*). Ха-ха...Билет! (*Девушке в брюках.*) Чистякова, ты—ангел.

Чистякова. Гусева!

Гусева (*вытянув жребий*). Ура, иду!

Чистякова. Коростылева!

Коростылева (*разворачивает бумажку*). Как мимолетное виденье... Пустышка.

Чистякова. Щукина!

Щукина. Тяни за меня, Ниночка.

Сергеева (*разворачивает бумажку*). Идешь.

Громов (*входя*). Разрешите?

Чистякова. Разрешаем.

Громов (*щелкнув каблуками*). Художник Громов.

Чистякова. За себя тяни, Сергеева.

Сергеева. Я последняя.

Чистякова. Дьякова!

Дьякова (*разворачивает бумажку*). Как мимолетное...

Чистякова. Соболезную.

Громов. Не на симфонию ли разыгрываете билеты?

Чистякова. На симфонию.

Громов. Проявите заботу об одиноком доценте, допустите к сумке.

Чистякова (*к подругам*). Допустим?

Воробьева (*лениво*). Допустим.

Чистякова сворачивает дополнительную бумажку, бросает в сумку.

Громов (*вытянув*). Виноват!

Чистякова. Сергеева!

Сергеева. Или ты, или я. (*Разворачивает бумажку.*) Ты. А виноват доцент...

Сергеева присаживается к столу, открывает фолиант в кожаном переплете.

Громов (*заглядывая в рисунки*). Петергофские дворцы? Позвольте, вы Сергеева, студентка архитектурного?

Сергеева. Да.

Громов. Я действительно виноват перед вами. На днях вас спрашивал молодой человек с нашивками артиллериста. Он было собрался в общежитие, а я отговорил его, сказав, что в общежитии живут трамвайщики. Вы ведь трамвайщики, девушки? Я не соврал?

Чистякова. Частично...

Гусева. Мы кондуктора-добровольцы.

Громов. А я из госпиталя, и не в курсе...

Сергеева (*перебив*). Какой он?

Громов. Среднего роста... Почти красивый...Впрочем, портрет с него я бы не писал.

Сергеева. Он вам оставил адрес?

Громов. Нет.

Чистякова (*Сергеевой*). Какому-то артиллеристу академик дал скрипку. Помнишь?

Сергеева встает, подходит к кровати, достает из-под нее связку поленьев.

Полякова. Куда ты?

Сергеева. К парикмахеру.

Дамский зал парикмахерской. Топится железная печь. Жарко. Сидящие в креслах женщины обмахиваются газетами. Старик лет шестидесяти, внешне скорее похожий на именитого врача, нежели на парикмахера—настолько он строг и важен—переводит презрительный взгляд со связки дров на оробевшую Нину Сергееву.

Парикмахер. Мадам, это вульгарная осина!

Сергеева. Я пузырек с керосином принесла... Полейте на дрова.

Парикмахер. Вам шестимесячную завивку?

Сергеева. Подстричься, помыть голову.

Парикмахер. Хной?

Сергеева. Если угодно.

Парикмахер. Хной—после победы! Клиентура приносит красное дерево, дуб...Дуб горит, как бензин. Щипцы мгновенно накаляются.

Сергеева. Вы меня хотите прогнать?

Парикмахер (*грозно*). В кресло!

Сергеева садится.

Парикмахер (*накидывая на Сергееву пеньюар*). Что вас привело ко мне? Свидание? Вручение переходящего знамени фабрике? День рождения?

Сергеева. Завтрашний концерт.

Парикмахер (*нагнувшись к уху Сергеевой, просто, без напускной важности*). Лишнего билетика нет?

Сергеева. А у вас?

Парикмахер (*с крайним изумлением*). Мадам, я не стал бы просить...

Сергеева. Нет у меня лишнего, и вообще никакого нет...

— Билетов нет, Анна Петровна,—говорит Добросельский, впуская в квартиру женщину с повязкой «ДД».

А н н а П е т р о в н а. Я не за билетами.

Анна Петровна проходит в большую комнату, заставленную дорогой мебелью. В шкафах со стеклянными дверцами тисненные золотом корешки книг, на стенах елизаветинские тарелки, в горке фарфор, на крышке рояля канделябр, рядом с которым рамка с фотографией Валентины Николаевны Орловой.

Анна Петровна снимает пенсне и, прищурив глаза, сперва смотрит на фотографию Орловой, затем переводит взгляд на Добросельского, сочувственно кивает головой, затем долго смотрит на его потрепанный пиджак, отчего растерявшийся вконец Добросельский как бы непроизвольным, но неловким и потому показавшимся Анне Петровне нарочным движением руки опрокидывает рамку с фотографией.

А н н а П е т р о в н а. В чем вы будете завтра дирижировать? Неужели в этом убогом пиджаке?

Д о б р о с е л ь с к и й. Во фраке, Анна Петровна.

А н н а П е т р о в н а (*облегченно вздохнув*). Слава богу. (*Тревожно.*) А что вы наденете под фрак?

Д о б р о с е л ь с к и й. Я вас не совсем понимаю.

А н н а П е т р о в н а. Какую вы наденете рубашку?

Д о б р о с е л ь с к и й. Белую.

А н н а П е т р о в н а. Покажите.

Добросельский приносит из спальни рубашку.

А н н а П е т р о в н а (*надев пенсне*). Сами стирали?

Д о б р о с е л ь с к и й. Сам.

А н н а П е т р о в н а. И сами гладили?

Д о б р о с е л ь с к и й. Сам.

А н н а П е т р о в н а. Оно и видно. Принесите мне терку.

Д о б р о с е л ь с к и й. Какую?

А н н а П е т р о в н а. Обыкновенную. Что вы стоите? Над кухонным шкафчиком висит терка.

Д о б р о с е л ь с к и й. По-моему, мама ее эвакуировала в Новосибирск.

А н н а П е т р о в н а. А по-моему, нет. Долго вы будете стоять?

Добросельский приносит из кухни терку. Анна Петровна снимает елизаветинскую тарелку, открывает ридикюль, вынимает три картофелины.

А н н а П е т р о в н а. Первый урожай с собственного огорода!

Д о б р о с е л ь с к и й. Но какая связь между завтрашним концертом, рубашкой и, простите меня за невежество, этими тремя картошками?

А н н а П е т р о в н а. Наитеснейшая.

Анна Петровна снимает пальто.

Д о б р о с е л ь с к и й. Что вы собираетесь делать?

А н н а П е т р о в н а. Собираюсь превратить картошку в крахмал. Вы должны дирижировать во фраке, в накрахмаленной до хруста рубашке, в белом галстуке, в лакированных туфлях...

И все-таки были в Ленинграде улицы, где ничто или, вернее, почти ничто не напоминало о войне и блокаде. Стояли невредимыми дома, зеленели квадратные кроны деревьев, подстриженные в последний раз садовниками весной сорок первого года. Ответвленные

от центральных магистралей улицы эти и в мирные дни бывали безлюдными, тихими. По улицам этим не был проложен трамвай, не пролегали автобусные трассы, на перекрестках и в мирные дни не горели матовые фонари переходных знаков. Если одной из этих улиц была набережная Мойки, то в черных водах канала отражались чугунные кружева оград, цепи мостов, покатые крыши с печными трубами, а на гранитных берегах—зеленый налет, как патина на старинной бронзе. И всякого приходящего сюда охватывало чувство покоя. Даже в тревожное лето сорок второго, о котором речь...

По набережной Мойки идут Поляков и Надежда Николаевна. Надежда Николаевна в гимнастерке, туго перехваченной ремнями портупеи, в берете, синей юбке, хромовых сапожках. Поляков в летной куртке. Левая рука без бинтов.

П о л я к о в. Удивительные эти места...Я ведь впервые в Ленинграде...

Н а д е ж д а   Н и к о л а е в н а. А захочется вам еще раз в Ленинград прилететь?

П о л я к о в. Да.

Н а д е ж д а   Н и к о л а е в н а. Я почему-то поверила в ваше короткое увесистое «да».

П о л я к о в. И правильно, что поверили. Спасибо за руку, за мальчишку... Вот только беда—тосковать буду, привык. Коли забросит судьба в Ленинград, позвоню с аэродрома. «Какой Поляков»?—спросите. «Майор»,—отвечу. Пригласите зайти?

Н а д е ж д а   Н и к о л а е в н а. Приглашу.

П о л я к о в. Из вежливости?

Н а д е ж д а   Н и к о л а е в н а. Нет. Из желания видеть вас.

П о л я к о в. Концерт завтра... «Тра-ля-ля»... Что привез—играть будут. Не услышу, досада. Сестре, которая и швец, и жнец —привет.

... Они выходят к Невскому. Проезжает трамвай. В окне голова Нины Сергеевой.

П о л я к о в (*остановившись*). Вспомнил! Девушка-кондуктор!

В репетиционном зале Дома радио поставлены койки. У двери столик, на нем телефон, журнал дежурств, керосиновая лампа. У окна—пирамиды с винтовками.

Укладываясь спать, музыканты прислушиваются к телефонному разговору Волкова.

В о л к о в (*в трубку*). Трампарк имени Смирнова?

Д и с п е т ч е р   т р а м в а й н о г о   п а р к а (*в трубку*). Трампарк.

В о л к о в. У вас работает кондуктор Нина Сергеева?

Д и с п е т ч е р. Есть такая.

В о л к о в. Будьте любезны, позовите ее к телефону.

Д и с п е т ч е р. На линии она.

В о л к о в. Когда вернется?

Д и с п е т ч е р. В одиннадцать.

В о л к о в. Вы не ошибаетесь? Действительно в одиннадцать? Будьте любезны... можно мне позвонить в одиннадцать?

Д и с п е т ч е р. Можно.

Волков вешает трубку.

Т р о ф и м о в. Всем, кроме Волкова, спать!

Борькин старший. Вы бы нам сказочку на ночь, про хоровое пение...
Борькин младший. Жили-были...
Трофимов. Повернуться на правый бок!
Музыканты поворачиваются на правый бок.
Трофимов. Дышать ровно.
Волков смотрит на стрелку часов. Лицо его выражает безграничное счастье.
Гапаненко (*Ромашкину*). Ранят в плечо, в ногу...(*Потрясая забинтованными руками.*) А меня угораздило... играть не смогу. (*Зло.*) Вы-то почему не спите?
Ромашкин. Мальчишка завтра уезжает. Самолет в восемь и концерт в восемь. Проводить не удастся.
Волков (*в телефонную трубку*). Трампарк Смирнова?
Диспетчер. Трампарк.
Волков. Я звонил, спрашивал Сергееву...
... В депо въезжает трамвай.
Диспетчер. Сергеева, к телефону.
Сергеева подбегает к телефону.
Сергеева (*в трубку*). Слушаю.
Волков. Ниночка? Это я, Саша, Волков... Я вас ищу четырнадцать дней. Я был в отчаянии. Мне не у кого было узнать...
Борькин младший прикладывает ладонь к уху.
Трофимов. Повернуться на левый бок!
Музыканты поворачиваются спинами к Волкову.
Волков. Ниночка, вы живы? Мы увидимся? Я вас люблю...
Сергеева. Мы увидимся завтра после концерта.
Волков. Вы будете в филармонии?
Сергеева. Буду.
По радио голос Орловой: «Спокойной ночи, товарищи ленинградцы».
Волков. Спокойной ночи, Ниночка...

При свете огарка Орлова пишет письмо.
За кадром равномерный стук метронома.
Орлова (*как бы диктуя себе*). «Я чувствую себя виноватой, что не писала тебе вчера и позавчера, дорогой Павел, но у нас было столько хлопот в связи с предстоящим исполнением симфонии, что ты меня, надеюсь, простишь...».
Доносится орудийный гул.
Орлова. ...«В городе по-прежнему и в душе по-прежнему. По-прежнему со мной ты, каждый день, каждый час, каждую минуту. Догорает свеча... Записку эту отправлю завтра. Спокойной ночи, любовь моя. Целую...».
Орлова гасит огарок, открывает окно, садится на подоконник. В квадрате окна— багровые вспышки залпов.

Багровые вспышки освещают небо над лесом.
Помощник (*Орлову*). Только бы кони не выдали.

О р л о в. По договоренности—бить будут полковые пушки. Мины саперами сняты. Обоз поведете вы. Я командую группой прикрытия.

П о м о щ н и к. Бьют!

За кадром свист летящих снарядов.

О р л о в (*пожимая помощнику руку*). В добрый час!

Партизаны ведут лошадей под уздцы. Кончается лес. Обоз идет по дну противотанкового рва, поднимается пологой насыпью на поляну. Передняя повозка минует одинокий, чудом уцелевший телеграфный столб, скатывается под откос.

На партизанах маскировочные халаты, лошади в пятнистых попонах. Эта предосторожность кажется лишней, настолько плотен туман.

...Противник открывает огонь. Взвиваются ракеты.

О р л о в. Изготовиться к бою!

Передняя повозка минует вешки, поставленные саперами. Группа прикрытия зажигает дымовые шашки. Дым смешивается с туманом, и уже не видны силуэты людей, лошадей, повозок, только слышится шлепанье мин.

— Пароль!—окликает возницу лейтенант-разведчик.

— Дети!

Передняя повозка въезжает под своды какого-то здания.

— Укройтесь здесь,—говорит лейтенант.

Редеет туман. Оседает дым. Партизаны осматриваются, обоз укрывается в полуразрушенном фабричном корпусе.

— Двадцать семь, двадцать восемь, двадцать девять,—считает помощник.

Л е й т е н а н т. А было?

П о м о щ н и к. Тридцать.

...Лежит на поле убитая лошадь, валяются продырявленные мешки с зерном, отстреливаясь, ползет к вешкам группа Орлова. Орлов хватается за грудь, приникает к земле.

— Товарищ командир,—тормошит Орлова партизан.—Куда?

— Мешки подберите.

Орлов опирается на локоть, но силы оставляют его, и он опять приникает к земле.

Обоз едет окраинной улицей города. На первой повозке—знамя, на второй—мертвый Орлов. В безмолвии застыли стоящие на тротуарах ленинградцы. У некоторых на плечах дети.

От заводских ворот навстречу партизанам идут рабочие.

Николай Логинович снимает картуз, рабочие останавливаются.

Н и к о л а й Л о г и н о в и ч. Погиб у них кто-то.

Николай Логинович всматривается в лицо покойного, узнает Орлова, бросается к повозке.

— Павел,—вырывается из груди мастера стон.—Павлушка!

Р а б о ч и й К о т о в (*помощнику Орлова*). Муж младшей дочки...

Вцепившись руками в борт, старик идет рядом с повозкой. Котов и трое рабочих подстраиваются к изголовью, к ногам Орлова.

Алеют ленты на партизанских фуражках. Блестят на солнце штыки.

К филармонии подходит народ: работницы швейной, кондитерской фабрик, судостроители, зенитчики, художник Громов, работница, печатавшая пригласительные билеты, командиры, краснофлотцы, бойцы. Со складным стулом подходит женщина с повязкой «ДД», подъезжает санитарный автобус, из него выходят военные врачи, подъезжает грузовик с моряками. Промелькнула Надежда Николаевна. Проходит парикмахер.

В окружении студентов стоит академик Багдасаров. Из филармонии на улицу доносится продолжительный звонок.

Багдасаров. Кого же нет?

Чистякова. Сергеевой.

Багдасаров. В нашем распоряжении восемь минут.

Чистякова. Странно, она в утренней смене.

— В конце-то концов я в утренней смене,—говорит вожатому Сергеева,—и то что напарница подвела...

Вожатый (*перебив*). Экое завела.

Трамвай мчится по Садовой.

Сергеева. Академик ждет, условились...

Вожатый. Тебя?

Сергеева. Академик Багдасаров, учитель. Хотите, дам честное слово?

Вожатый. Дай.

Сергеева. Честное слово.

Вожатый (*затормозив*). Скидывай сумку!

Сергеева снимает сумку, вожатый проходит внутрь вагона, вешает сумку над скамейкой кондуктора.

Вожатый (*к пассажирам*). Граждане, кондуктор у меня в филармонию торопится, а посему обслуживайте себя сами. Кидайте сюда монеты, отрывайте билеты, берите сдачу. Понятно?

Вожатый возвращается на переднюю площадку.

Вожатый. Беги, опаздываешь.

Чмокнув вожатого, Сергеева прыгает на мостовую.

Вожатый (*вдогонку Сергеевой*). Академика целуй, я тут ни при чем.

В вагон входит Поляков.

Пассажир. Самообслуживание, товарищ майор. Трамвай без кондуктора.

Поляков. Интересно.

Поляков кладет в сумку мелочь, отрывает билет.

Поляков. Мне до аэродрома.

Пассажир. Тридцать копеек.

Подъезд филармонии.

Багдасаров. Второй звонок.

Чистякова. Оставьте записочку на контроле.

Багдасаров. Но я же не администратор...

Чистякова. Но вы Багдасаров.

Багдасаров. Но это не Эрмитаж.

Чистякова (*увлекая академика в подъезд*). Но второй звонок.

Артистические комнаты в филармонии.

Орлова перед зеркалом. Она в черном костюме, черных замшевых «лодочках», гладко зачесанные волосы собраны сзади в тугой узел.

Музыканты докуривают папиросы. Добросельский протирает стекла очков. Одет Добросельский именно так, как желала того Анна Петровна: он во фраке, накрахмаленной рубашке, белом галстуке, остроносых лакированных туфлях. Флейтист Трофимов перевязывает чистым бинтом руки лейтенанта Гапаненко. Арфистка привинчивает к гимнастерке медаль «За отвагу», Борькин младший чистит сапог Борькину старшему.

...В зрительном зале рассаживается публика.

Приставив к балюстраде хоров раскладной стул, Анна Петровна читает программу.

Посасывая потухшую трубку, художник Громов стоит возле колонны.

Надежда Николаевна сидит в ложе рядом с ложей командующего фронтом.

Командующий оборачивается, замечает Надежду Николаевну, приветливо кивает ей.

— И хирургия пожаловала...

Багдасаров сидит в первом ряду партера, в соседнем кресле—работница, печатавшая билеты.

Люстра включена наполовину, полностью люстру включат позже, когда Орлова объявит начало концерта.

Эстраду обрамляют горшочки с цветами.

Николай Логинович входит в артистическую.

Волков. Дед!

Николай Логинович. Валентина что, на сцену ушла?

Волков (*оглядываясь*). Тетя Валя...

Николай Логинович. Т-ш...Скажешь: «дед здесь»—и баста. Я в зал пойду.

Орлова (*подойдя к Николаю Логиновичу*). На тебе лица нет, отец.

Николай Логинович. Не спал, заказ срочный.

Орлова. Случилось недоброе?

Николай Логинович. Заказ, говорю...

Орлова. Горе у нас?

Николай Логинович молчит.

Орлова (*крикнула*). С Павлом худое?

Николай Логинович молчит.

Орлова. Убит?

Николай Логинович. Овдовели мы с тобой в один год, дочка...

Не проронив ни слова, Орлова падает. Николай Логинович нагибается к дочери. Волков подносит стакан с водой.

Д о б р о с е л ь с к и й (*Трофимову*). Задержите начало.

Орлову переносят на диван, она открывает глаза, отстраняет протянутый Волковым стакан, опирается на руку отца и жестко говорит Добросельскому:

— Начинаем!..

Включается полный свет. За пюпитрами—восемьдесят музыкантов: черные штатские пиджаки смешались с флотскими форменками и солдатскими гимнастерками У края эстрады, в группе духовых—Гапаненко. Перебинтованные кисти рук лежат на коленях.

О р л о в а (*в микрофон*). Сводным симфоническим оркестром Ленинградского комитета по радиовещанию, филармонии, фронта и Балтийского флота будет исполнена седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. Дирижер—Орест Добросельский.

Орлова отходит к колонне, Николай Логинович уступает дочери стул.

Зал встречает Добросельского аплодисментами. Добросельский раскланивается, поворачивается к оркестру.

Тишина.

Восемьдесят пар глаз смотрят на дирижерскую палочку.

Сергеева бежит по Невскому мимо огромного полотнища Громова, вывешенного на фасаде Гостиного двора.

За кадром—музыка.

Сергеева пересекает проспект, бежит улицей Бродского. До филармонии остается пробежать ворота, магазин, сберегательную кассу. Впереди возникает огненный столб. Сергеева вбегает в ворота. Грохочет крыша гостиницы. Завывает сирена. Сергеева пережидает секунду, выбегает на улицу. До филармонии остаются последние метры, остается дотянуться до бронзовой дверной ручки главного входа...

Взрывная волна швыряет Сергееву на мостовую.

За кадром: заглушающие музыку разрывы снарядов.

Сергеева встает, заходит в вестибюль и только здесь, в зеркале, видит изодранное платье, кровавое пятно на плече, осыпанные известью волосы.

С е р г е е в а (*к билетерше*). Концерт начался?

Б и л е т е р ш а. Начался.

С е р г е е в а. Что вы сказали?

Б и л е т е р ш а (*показывая на уши*). Вас оглушило.

С е р г е е в а (*поняв*). Мне оставлен билет Багдасаровым. Я пойду...

Б и л е т е р ш а (*прикладывая палец к губам*). Бога ради, тихонько.

Сергеева входит в зрительный зал, и сразу же наступает тишина, тишина для одной Сергеевой, потому что для других, слушающих симфонию, тишины нет. Нет ее в цехе швейной фабрики, в механосборочном цехе, в кубрике крейсера, в Шлиссельбургской крепости, в землянке пехотинцев, у партизан, расположившихся на лесной поляне вокруг радиоприемника, на улицах Москвы, в теплушках воинского эшелона, на площади перед памятником Ленина в Ереване, на нефтепромыслах в Баку, где к вышке прикреплен репродуктор, в заснеженном доме зимовщиков Арктики.

...Работают все станции Родины. Страна слушает Ленинград.

Ложа командующего фронтом.

Командующий (*адъютанту*). Чем стреляют?

Адъютант. Шрапнелью.

Командующий (*адмиралу*). Подкатили бронеплощадку...

Адмирал. Наверняка про концерт знают. Агентура радировала, хотят сорвать.

Командующий (*адъютанту*). Огонь из всех калибров.

Адъютант покидает ложу.

По проходу к эстраде идет Сергеева. Волков чувствует, что на него смотрят, поворачивает голову к зрительному залу и встречается глазами с Сергеевой.

—Огонь!—командует капитан, командир артдивизиона.

Залп орудий.

Пожилой артиллерист (*заряжая ствол пушки*). Будем знакомы!

Кронштадт. Линкор «Октябрьская революция». На мостике капитан первого ранга.

—Огонь!

Залп корабельных орудий.

Шлиссельбургская крепость.

Капитан-лейтенант Черкасов. Огонь!

Стреляют бронепоезда, форты, танки, крейсера.

Зал филармонии.

Адъютант (*командующему*). Приказание выполнено.

Утихает, тушуется орудийное клокотанье. Кажется, это канва, по которой вышивается светлый узор победной мелодии.

—Замечательно!—шепчет Багдасаров.

Это ведь о настоящем и будущем,—шепчет адмирал командующему фронтом.

Ну, будущее, поторапливайся,—говорит Поляков детям.

Аэродром.

Воспитательница Бочарова передает Полякову ребенка, Поляков передает ребенка штурману, штурман—стрелку-радисту, стрелок вносит ребенка в транспортный самолет.

За кадром—музыка.

Поляков (*Игорю*). Летим, значит?

Игорь. Летим.

На стартовой дорожке звено истребителей.

Игорь. Истребители тоже полетят?

Поляков. Тоже.

Игорь. Для охраны?

Поляков. Для охраны. (*Бочаровой.*) Пора.

Бочарова входит в самолет.

Поляков (*к офицерам*). До свидания.

Старший офицер (*козырнув*). До свидания.

К самолету подбегает Ермолай Капитонович. Он в старомодном с бархатным воротником пальто, в серой, съехавшей на затылок от бега фетровой шляпе.

Официант. Пришел на дежурство, санитарки говорят: «кланялся тебе майор». Небось не поужинавши улетаете? Я вам холодные котлеты де-грюо принес.

Поляков (*сдерживая волнение, грубовато*). Давай, брат, без грюо, без оревуаров... Я из Понырей, а ты из Ленинграда... (*Обнимает официанта.*) Живи сто лет, дорогой Ермолай Капитонович. (*К офицерам.*) До свидания, Ленинград! Спасибо тебе за все!

Самолет в воздухе. Справа и слева эскорт истребителей. За штурвалом, в шлеме с наушниками, Поляков.

Поляков (*стоящему рядом Игорю*). Что это у тебя за медальон?

Игорь. Фамилия записана.

Поляков. Покажи. (*Читает.*) «Черкасов тире Ромашкин» (*Штурману.*) Карандаш.

Штурман дает карандаш.

Поляков (*пишет*). «Черкасов тире Ромашкин тире Поляков». Отныне у тебя, хлопчик, три фамилии сразу. Кем же ты хочешь быть, когда вырастешь, товарищ Черкасов—Ромашкин—Поляков?

Игорь. Летчиком.

Поляков. Похвально.

Поляков ставит мальчика рядом с собой, поправляет ему бескозырку.

Поляков. Тебе и карты в руки.

Самолет пролетает над грозовыми облаками. Махнув на прощание крыльями, сворачивают назад, к Ленинграду, истребители.

Крупным планом лица: Николая Логиновича, Орловой, Добросельского, Багдасарова, работницы, Надежды Николаевны, Гапаненко, Громова, Соловьева, Котова, Ромашкина, Волкова, флейтиста Трофимова, вожатого, пожилого артиллериста, капитан-лейтенанта Черкасова, Сергеевой, мичмана, женщины с повязкой «ДД».

Панорама города—война.

За кадром—патетические, заключительные фразы симфонии.

ПОСЛЕ БЕСЕДЫ «ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

На совещании у министра культуры СССР Н. А. Михайлова были приняты решения по ряду вопросов, поднятых в № 4 журнала «Искусство кино».

В беседе редколлегии журнала «за круглым столом» с мастерами документального кино было высказано пожелание о том, чтобы тематические планы составлялись с учетом творческой инициативы писателей и режиссеров. Это пожелание творческих работников удовлетворено—в ближайшее время начнет работать группа представителей кинематографической общественности, которая будет собирать творческие заявки киноработников, а также пожелания зрителей для составления тематического плана по документальному кино.

Министерство культуры дало указание кинопрокатным организациям о решительном улучшении проката документальных и хроникальных фильмов, на чем настаивали кинодокументалисты. Будут приняты меры к тому, чтобы картины периферийных студий систематически показывались в Москве и столицах союзных республик.

На совещании у министра был положительно отмечен опубликованный в № 4 журнала «Искусство кино» материал, принадлежащий перу покойного мастера документального кино Д. А. Вертова. Высказанная Д. Вертовым мысль о необходимости создания специальной «Галлереи кинопортретов современников» должна быть осуществлена советскими кинодокументалистами.

В связи с помещенной в журнале заметкой «Хороший почин»—о демонстрации в ЦДРИ ценных архивных материалов о мастерах советского искусства—на совещании отмечено, что надо сделать эти кинодокументы достоянием широких кругов зрителей. Должны быть созданы фильмы, посвященные творчеству великих мастеров русского искусства К. С. Станиславского, М. Н. Ермоловой, Ф. И. Шаляпина, И. М. Москвина, В. И. Качалова и других.

В связи с опубликованием в этом же номере журнала письма кинолюбителя, заслуженного мастера спорта М. Ануфрикова о необходимости снимать фильмы об альпинизме, намечены меры для создания таких фильмов, а также для широкого развития кинолюбительства в стране.

ГОД КИНОПРОКАТА

3 МИЛЛИАРДА ЗРИТЕЛЕЙ, 25 МИЛЛИОНОВ КИНОСЕАНСОВ

Подведены итоги работы киносети в 1956 г. За год в СССР проведено 24 900 тысяч киносеансов, в том числе 15 200 тысяч сеансов на селе. Обслужено 2 миллиарда 860 миллионов зрителей, в том числе сельских зрителей—1 миллиард 100 миллионов.



НАКАНУНЕ ПРАЗДНИКА

Совсем недавно Всесоюзный государственный институт кинематографии переселился в свое новое здание. Еще не все освоено и не все освоились, еще кажутся холодноватыми и пустынными новые светлые коридоры и вестибюли...

А новоселы уже ждут гостей. Они собираются принять в своем новом здании зарубежных гостей—молодых кинематографистов, студентов кинематографических вузов, приезжающих в Москву на VI Всемирный фестиваль молодежи.

В эти дни институт в непрестанном движении—тут и там собираются группы студентов, заседают в папиросном дыму шумные комиссии. Вгиковцы готовятся к фестивалю—споря, волнуясь, изобретая...

Чем же встретят гостей хозяева? Что подготовил ВГИК к фестивалю?

О ПЛАНАХ И МЕЧТАХ, О БУДУЩЕМ

В дни фестиваля молодые кинематографисты многих стран соберутся в здании института на свой творческий семинар. Уже разосланы письма с приглашениями в киноинституты и школы, в фильмотеки и редакции киноизданий, в подготовительные фестивальные комитеты разных стран.

Семинар готовит студенческая комиссия во главе с заведующим кафедрой истории кино профессором Н. Лебедевым. Это будет серьезный и горячий разговор молодежи о судьбах кинематографии, о планах молодых работников кино, об их мечтах.

В плане семинара—широкая дискуссия на тему «Образ молодого человека в киноискусстве». Основной доклад готовит студент второго курса киноведческого отделения А. Модорский. Это будет первое выступление молодого киноведа «на международной арене»—пожелаем же ему успеха!

Участники семинара получат исчерпывающие сведения о постановке кинообразования и о работе молодых кинематографистов разных стран. Сообщение с нашей стороны сделает студент второго курса А. Медведев.

ДВАДЦАТЬ ОДНА ПРЕМИЯ

Разумеется, участники семинара будут не только разговаривать. Лучшее доказательство в любом споре—это факты, поэтому молодые кинематографисты разных стран постараются запастись достаточно увесистыми «фактами»—они привезут свои фильмы, снятые в процессе обучения.

Готовят такие фильмы и студенты ВГИКа. Они подобрали две программы учебных фильмов, снятых в институте за последнее время,—цветных и черно-белых—видовых, хроникальных и художественных.

Что это за работы? Среди них—трехчастевый художественный фильм «Надя» режиссера Искры Бабич и оператора Л. Штифанова—взволнованная лирическая картина, снятая по еще не известному в то время сценарию Л. Аграновича «Человек родился» (стоит упомянуть, что в этом фильме была «открыта» талантливая актриса Нина Иванова)... Цветной репортаж «Через три океана и десять морей» операторов И. Артюхова и В. Орлова, совершивших кругосветное путешествие на советском корабле... Смешной фильм «Человек за бортом» (режиссеры А. Курочкин, Э. Шенгелая, А. Сахаров, Э. Абалов и операторы Э. Аугуст и В. Бойков), удачно сочетающий чисто деловые черты заказного «рекламного» фильма с интересными творческими находками сценариста, режиссеров и операторов... Серьезная профессиональная работа режиссеров О. Николаевского и А. Шахмалиевой—четырехчастевая художественная картина «Чужая любовь» по рассказу писательницы Л. Федоровой, эмоционально снятая операторами В. Костроменко и В. Кирбижековым. Затем—цветной фильм режиссера В. Назарова и операторов Ю. Зубова и Г. Шатрова «Федоскинские миниатюры», видовые картины «Надом» (оператор О. Уртнасан), «Зодчие Хивы» (оператор А. Каримов), «Когда приходит осень» (оператор В. Маак), «Город дворцов»—о ВСХВ (операторы Ю. Гантман и В. Копалин) и другие. Всего в двух программах—пятнадцать интересных и разных работ. После просмотра учебных фильмов будут распре-

делены награды лучшим участникам конкурса. Их ждет двадцать одна премия. В число наград входят премии за фильмы определенных жанров, за лучший сценарий, лучшую режиссуру, лучшее операторское и актерское мастерство, за смелый эксперимент, за наиболее выразительные детали и, наконец, премия самому молодому участнику конкурса. Это, пожалуй, единственная премия, которая будет присуждена без горячих споров—по паспорту.

БУДЕМ СМОТРЕТЬ, СПОРИТЬ, ТАНЦЕВАТЬ!

А в это время в здании МГУ на Ленинских горах будут проходить киновечера. Каждый из них посвящен кинематографии одной, реже—двух стран.

Участники фестиваля познакомятся с положением кино в каждой стране, встретятся с выдающимися кинодеятелями, посмотрят один-два фильма—своего рода «визитную карточку» киноискусства страны, обсудят их.

Эти вечера готовит другая комиссия—тоже из студентов ВГИК. Они разделены на группы, и каждой группе поручена организация одного из вечеров.

Инициатива бьет, как говорится, через край. «Латиноамериканцы» требуют, чтобы в перерывах между сеансами звучала музыка тех народов, чьи фильмы только что просматривались, «итальянцы» настаивают на широком обсуждении фильмов.

А ответственный секретарь комиссии студент экономического факультета Сергей Тарасов и ее председатель—представитель советского подготовительного комитета фестиваля Виктор Кудрявцев, запершись в комнате, ломают голову над неразрешимым вопросом—как объять необъятное. Хочется включить в программу вечеров и дискуссию, и танцы в антрактах, и даже раздачу шуточных призов за самое длинное и самое короткое выступление в обсуждении... Но время определено «железное»—с двадцати часов тридцати минут до полуночи. Ведь участникам фестиваля надо и поспать. Впрочем, некоторые члены комиссии считают, что это совсем не обязательно...

СКАЗКА И ХРОНИКА

Многое готовят вгиковцы к фестивалю: и фотовыставки, и выставку работ студентов художественного факультета, и пантомиму, поставленную силами актерского факультета под руководством опытного педагога А. Румнева, и специальный выпуск студенческого литературного альманаха.

И еще один подарок ВГИКа к фестивалю—это «собственно гиковская продукция», кинофильмы. Режиссеры-дипломники мастерской профессора С. Герасимова супруги Ренита и Юрий Григорьевы готовят фильм «Дороги фестиваля». Это будет публицистическая хроника о том, как собиралась молодежь мира на свой великий праздник. В съемках ее примут участие молодые операторы зарубежных стран.

Но это не все. Министерство культуры СССР решило предоставить студентам ВГИК возможность самостоятельно снять свой полнометражный фильм о фестивале.

Делать этот фильм поручено дипломникам—Фрунзе Довлатяну, режиссеру мастерской профессора С. Герасимова, и Марку Ковалеву, режиссеру группы доцента Г. Широкова. Ими написан сценарий в соавторстве с аспирантом ВГИКа Виктором Орловым. Снимать его будут операторы-дипломники Леонид Калашников и Николай Даньшин. Каким будет этот фильм?

— Он будет немного необычным,—рассказывают авторы.—Прежде всего хочется сказать, что нам оказано огромное доверие. Более того, нам дано право на эксперимент. После долгих споров мы пришли к одному решению: это будет фильм-сказка. Причем сказка, включающая в себя подробный, вполне реальный показ фестиваля средствами хроники и публицистики. Казалось бы, сказка и хроника—понятия несовместимые. Но нам кажется, что фестиваль—это тот редкий счастливый момент, когда эти два понятия могут совместиться, органически слиться. Ведь что такое фестиваль, как не прекрасная сказка о юности, дружбе, мечте — сказка, ставшая былью!

Два сказочных персонажа—юные брат и сестра—помогут нам приподнято, романтически рассказать о фестивале. Их разлучили злые силы, силы войны и мрака. Скитаясь по земле, они ищут друг друга. Они знают, что могут встретиться только там, где соберутся те, кто искренне хочет жить вместе, в прекрасном городе, где встретятся сотни, тысячи братьев и сестер—молодых борцов за мир. Этот город—Москва. Волшебные платки помогают им добраться до Москвы, и там после удивительных, веселых и грустных приключений они находят друг друга в последний день фестиваля, когда молодежь мира, собравшись вместе, клянется в вечном братстве.

Будущий фильм будет трудоемким с точки зрения съемки, но мы постарались предусмотреть это. Хроникальные эпизоды будут сниматься, как обычно. Отдельно, с минимумом технических средств, мы отснимем небольшие игровые эпизоды. Позже, в монтаже, они будут связаны в единое целое.

—А пока впереди,—добавляют молодые авторы,—непочатый край работы. Волнений много. Но нам очень хочется рассказать нашим молодым друзьям, какой чудесный город наша Москва, какие это прекрасные душевные качества—дружба и братство!

МОЛОДОСТЬ НА ЭКРАНЕ

Интересной частью широкой и разнообразной программы VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве будет международный кинофестиваль.

Он откроется 30 июля. В качестве основного зала, в котором будет проходить киноконкурс и заседать жюри фестиваля, намечается «Ударник»—самый большой из московских кинотеатров.

К участию в жюри приглашаются видные творческие киноработники, главным образом кинорежиссеры, известные искусствоведы и кинокритики более чем 10 стран.

После просмотра членами жюри фильмы будут демонстрироваться в 15 лучших кинотеатрах города—«Москва», «Центральный», «Художественный», «Форум», «Родина», «Уран», «Колизей», «Салют», ВСХВ, «Эрмитаж» и др. Для показа узкопленочных фильмов—16- и 8-миллиметровых—оборудуются специальные просмотровые залы, один из которых, как намечено, будет в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького, а другой в центре города.

Сейчас уже известно, что в международном кинофестивале примут участие молодежные делегации многих стран. Например, в состав фестивальной молодежной делегации Италии включена группа киноработников, которая привезет на фестиваль несколько фильмов. Шесть полнометражных кинокартин представит на кинофестиваль Мадрасский подготовительный комитет (Индия). Кинообъединение Федерации портовых рабочих Австралии направило на фестиваль свой фильм, который называется «Высоко поднятые знамена». В печати уже сообщалось о том, что киноработники Японии направляют на фестиваль фильм «Мрак среди дня» («Полуденный сумрак»), они же намерены показать и другой фильм—«Голоса молодости». Делегация Голландии намечает привезти три документальных фильма, рассказывающих о жизни и труде молодежи. В Швеции проводятся съемки двух фильмов, предназначенных специально для этого фестиваля.

К участию в международном кинофестивале готовятся не только кинематографисты перечисленных выше стран—в нем собираются принять участие французские, западногерманские, аргентинские, финляндские киноработники. На фестивале будет также представлена кинематография Германской Демократической Республики, Польши, Монгольской Народной Республики и других государств.

О поддержке молодежного кинофестиваля заявила такая влиятельная на Западе организация, как Международная федерация киноклубов.

Советские кинематографисты готовят к участию в киноконкурсе несколько художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов.

Такой отклик на организацию международного молодежного кинофестиваля в различных странах понятен: ведь самым большим поклонником кино всегда являлась молодежь. Во время всемирного праздника юности в Москве ей будет предоставлена возможность посмотреть фильмы разных стран, наглядно познакомиться с жизнью других народов и в то же время с помощью своих фильмов рассказать о себе, о своих невзгодах и победах, о своем труде и борьбе. Именно на фестивале кино наиболее активно выступит как средство культурного общения между представителями молодого поколения различных стран.

В каждой стране кинематографическая молодежь полна творческих дерзаний и стремления к поискам нового. Кинофестиваль даст возможность ее представителям вынести свои произведения на суд общественности. Как сказано в Положении о фестивале, молодые кинематографисты могут представить на киноконкурс фильмы на любые темы. Широкими возможностями участия молодых творческих сил подчеркивается первая характерная особенность предстоящего кинофестиваля.

Но не остаются в стороне и опытные мастера кино. Двери кинофестиваля широко открыты и для них. Они могут представить кинопроизведения, рассказывающие о жизни молодежи любой страны в настоящее время. В этом—другая особенность молодежного кинофестиваля.

Третья характерная черта фестиваля—то, что в нем примут участие не только профессиональные киноорганизации, но и молодые кинолюбители. Заявки уже присланы некоторыми любителями из Финляндии, Австралии и ряда других стран.

Кинолюбители Советского Союза готовят к фестивалю ряд интересно задуманных картин. Так, например, казанские кинолюбители обещают прислать на фестиваль игровой фильм, в котором большое место займут народные песни и музыка; кинолюбители города Львова снимают фильм, посвященный студенчеству.

Многих интересует вопрос, что входит в понятие «любительский фильм»? Могут ли в таком фильме сниматься профессиональные актеры?

Конечно, в чистом виде любительский фильм—это фильм, снятый без участия профессионалов. Но как

быть, если, например, какой-либо актерский клуб или заводской Дворец культуры сумел снять игровой или документальный фильм? В любом случае к разряду любительских относятся фильмы, снятые коллективом или отдельным лицом в порядке самодеятельности. Регламентом киноконкурса предусматриваются специальные премии любительским кинофильмам.

Заявки на участие в молодежном кинофестивале продолжают прибывать в Международный подготовительный комитет. Уже только беглый их просмотр говорит о том, что тематика и жанры фильмов обещают быть самыми разнообразными. Здесь есть и социальные драмы, и музыкальные картины, и комедии.

Во время международного кинофестиваля будет проводиться широкий показ многих фильмов, выпущенных до VI Всемирного фестиваля. В московских кинотеатрах в это время будут демонстрироваться фильмы, уже показанные на экранах Советского Союза в предыдущие годы и завоевавшие себе славу на экранах всего мира. К ним относятся «Рим в 11 часов» (Италия), «Возраст любви» (Аргентина), «Кнопка и Антон» (Австрия) и многие другие. В число этих картин войдут фильмы советского производства и производства Китайской Народной Республики, Болгарии, Румынии, Польши, Чехословакии, Германской Демократической Республики и других стран.

Международный кинофестиваль продлится до 10 августа 1957 года.

На торжественном закрытии в кинотеатре «Ударник» жюри киноконкурса объявит имена победителей.

Фильмы, завоевавшие призовые места, в последующие несколько дней будут демонстрироваться на экранах кинотеатров Москвы.

Предстоящий кинофестиваль должен стать настоящим международным праздником молодых кинематографистов, а также любителей и ценителей киноискусства.

В. ИЛЬИН

С каждым днем все больше и больше заявок поступает в адрес Международного кинофестиваля.

С большой программой выступит чехословацкая кинематография. На сюжеты из жизни современной молодежи в киноконкурсе будут участвовать полнометражные фильмы: «Вина Владимира Ольмера» (режиссер В. Гаер), «Приключение в золотой бухте» (режиссер Б. Пояр), «Нерешительный стрелок» (режиссер Ч. Томан), а также художественные картины на различные сюжеты, поставленные молодыми режиссерами в возрасте до 35 лет,—«Потерянный след» (режиссер В. Кахиня), «Непобедимые» (режиссер И. Секвенс), «Сентябрьские ночи» (режиссер В. Ясный).

Кроме того, в кинофестивале будут участвовать 8 чехословацких короткометражных фильмов. Кинематография ГДР также представила на Международный кинофестиваль ряд фильмов.

На киноконкурсе будут демонстрироваться два художественных фильма режиссера Герхарда Клейна, посвященные жизни современной молодежи: «Тревога в цирке» и знакомый советскому зрителю фильм «Берлинский роман». Молодые режиссеры будут представлены кинокартинами «Случай в Бендерате» и «Люсси» (режиссер К. Вольф).

Из научно-популярных фильмов будут показаны «Дневник Мартина», «Гутенберг» и др. Режиссеры-документалисты Е. Хадашек, А. Махальс, М. Ланге покажут на фестивале свои новые работы.

Во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве будет показана французская художественная картина о фестивале в Варшаве.

Главный герой фильма—молодой парижанин Жак Дюваль. Не так давно Жак не имел работы, но ему повезло: старый приятель-журналист устроил его в редакцию. Жак должен был отправиться в Варшаву на фестиваль и оттуда передавать в газету тенденциозные заметки отнюдь не в пользу фестиваля.

И вот Жак в Варшаве. Еще по дороге он познакомился с членами марсельской делегации молодежи—веселыми, откровенными людьми. Еще в поезде Жаку приглянулась Мирей, задумчивая, немного грустная девушка. С этого-то все и началось.

Первая корреспонденция Жака в газету была немного сдержанна, суховата. Ее охотно поместили, и... Жаку стало совестно перед своими читателями. Ведь то, что он видел в Варшаве, было ярким, жизнерадостным, праздничным событием. Он знал, что и его товарищи из Марселя, и Мирей, и он сам на всю жизнь запомнят незабываемые варшавские дни и вечера, полные неожиданных встреч, знакомств, впечатлений, дружбы, любви и счастья. Да, да, именно любви и счастья! Ведь то, что возникло между ним и Мирей, иначе назвать было нельзя.

И впервые Жак подумал о том, что он сдался, продал свою честь за кусок хлеба, отказался от борьбы. Его марсельские друзья не знали, кто он такой. Они вместе с Мирей считали его студентом, борцом за мир и дружбу, какими они были сами.

Жак больше не мог лгать ни себе, ни своим друзьям. Он решил найти свое место, место борца,

среди них. Жак знал, что это будет трудно, подчас очень трудно, но иначе поступить не мог.

На обратном пути домой, в Женеве, Жак расстается со своими друзьями, расстается с Мирей. Но они еще встретятся, в этом нет никаких сомнений. Здесь у Жака только пересадочная станция на Париж.

Фильм, о котором мы только что рассказали, называется «Встреча в Варшаве». Он поставлен и снят режиссером и оператором Полем Карпита по собственному сценарию. Роли исполняют: Жак—Ж. Бренан, Мирей—Д. Ланди, журналист—А. Абриа и другие.

В фильме использованы музыкальные отрывки из 7-й симфонии Сергея Прокофьева и из произведений Монюшко.

Производство фильма осуществлено Постановочной группой г. Марселя (Франция). На Международный конкурс VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов картина представлена организацией «Синепакс».

КИНОЛЮБИТЕЛИ—VI ВСЕМИРНОМУ ФЕСТИВАЛЮ

Многие любительские киностудии работают сейчас над фильмами и киножурналами, посвященными VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Так, киностудия автозавода имени И. Лихачева снимает фильм о подготовке молодежи завода к фестивалю. Работники завода Н. Волошин и А. Модестов написали сценарий для этого фильма. В нем будет показан выпуск с конвейера новых фестивальных автобусов «ЗИЛ-158», поездка молодых передовиков производства в Лужники. Последнее будет инсценировкой, так как фильм должен выйти к фестивалю. Особое место занимает спортивный праздник молодежи автозавода, танцы и песни самодеятельных коллективов; пролетят стаи голубей, выращенных к фестивалю. Фильм (в полторы части) будет называться «Молодежь автозавода к фестивалю».

Киностудия Дома культуры МГУ им. Ломоносова уже выпустила сборный киножурнал, посвященный подготовке студентов к фестивалю. В журнале показано разведение голубей в МГУ, работа кружка мод, изучение иностранных языков и т. д.

Активисты студии МГУ Ю. Сидоров, В. Голубев, А. Пархоменко готовят к фестивалю киносборник, посвященный учебе и жизни студентов. Киносборник обещает быть интересным, в непринужденной манере он расскажет иностранным гостям об университетских буднях.

На проведенном в июне Московском фестивале любительских фильмов одну из первых премий и диплом лауреата получила созданная киностудией Дома культуры МГУ картина «Навстречу фестивалю».

Не отстают от университета и студенты Московского энергетического института. Участники студии «МЭИ-ФИЛЬМ» Ю. Кушелев, Г. Дорошенко, И. Сирмай и другие готовят фильм о встрече корейской и индийской делегаций со студентами института. Другие операторы-любители готовятся к съемкам мотопробега студентов в Чехословакию и к встречам с чехословацкой молодежью.

Детская любительская киностудия «Юность» при Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького заканчивает в подарок Всемирному фестивалю молодежи экранизацию рассказа Н. Носова «Огурцы». Сценарий фильма написан учеником 9-го класса школы № 2 Ленинского района Мишей Флоринским. Оператор фильма—ученица 8-го класса школы № 114 Кировского района Люся Титова. Роль Котьки в фильме «Огурцы» исполняет дошкольник Борис Макаров, Павлика играет ученик 2-го класса Леша Хохлов.

В Ленинградском институте киноинженеров создан любительский кинофильм, посвященный VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. Руководит съемками этого фильма, показывающего, как живут, учатся и отдыхают студенты, И. Гриднев. Участие в создании картины принимали студенты-кинолюбители А. Мачильский, Б. Гранин и другие.

Готовится к предстоящему фестивалю также Московский клуб туристов. За время своего существования любителями клуба снято около 13 фильмов о туристских путешествиях по стране. Эти интересные и красочные фильмы, среди которых есть и цветные, будут показаны на фестивале. Туристы собираются снять в дни Всемирного фестиваля Международный слет туристов.

Трудности не смущают любителей кино. В институтах и на производстве, в парках культуры и домах пионеров создаются кинолаборатории, своими силами изготавливается кое-какое оборудование. Много труда вкладывают энтузиасты в подготовку к фестивалю, и это уже приносит свои плоды.

Большой помощью любителям в дни фестиваля явилось бы создание лаборатории по обработке пленки и центра по прокату съемочного оборудования, так как любительские студии не имеют своей технической базы.

ЧИТАЯ РЕЦЕНЗИИ...

С выходом на экраны нового фильма в газетах и журналах появляются обычно десятки рецензий, критических статей. В чем авторы фильма согласны, в чем несогласны с критиками, какие выводы сделали для себя на будущее?

Мы публикуем статью режиссера-постановщика фильма «Высота» Александра Зархи, являющуюся откликом на посвященные этому фильму рецензии и ставящую некоторые общие проблемы киноискусства.

Редакция приглашает всех авторов и участников новых фильмов делиться с читателями журнала своими соображениями по поводу вопросов, поднимаемых критиками и рецензентами на страницах нашего журнала и других органов печати.

Александр Зархи

ФЛАЖОК НИКОЛАЯ ПАСЕЧНИКА

У советских кинематографистов есть много оснований быть недовольными собой. Прежде всего нами недовольны зрители. Мы выпускаем теперь десятки картин, но, если выход на экраны нового фильма не стал событием в общественной жизни, авторы должны быть встревожены. «Средний фильм»—понятие, узаконенное в буржуазной кинематографии, если он оправдал себя с кассовой точки зрения. В советской кинематографии такое понятие неприемлемо по самому существу своему.

Конечно, никто из нас не застрахован от неудачи, от «среднего» результата. Но если автор «среднего» фильма не обеспокоен до глубины души равнодушным отношением зрителя, если он, не долго думая, снова берется за постановку, не повышая требований к себе,—значит, он ставит себя вне традиций нашего славного киноискусства, которое не терпит обывательского «довольства малым».

Мне могут сказать—«позвольте, мы выпускаем около ста фильмов в год, неужели каждый должен стать событием?» Конечно, сто фильмов не могут стать шедеврами, этого никогда не было и надеяться на это нельзя. Но, если тебя не захватил замысел драматурга, если тебе не кажется, что ты поднимаешь глубокие пласты человеческой жизни, если ты не постиг психологию и цель жизни твоих героев, если ты не убежден, что поставить этот фильм—твой художнический долг, тогда лучше не браться за него. Нельзя делать расчет на то, что фильм получится «не хуже, чем у других»—здесь обычно и кроется начало грехопадения художника.

Не случайно фильмы наши в последнее время реже завоевывают мировое прогрессивное общественное мнение. В этом виноваты мы сами. Искать причину в каких-то независящих от нас обстоятельствах—значит изменить принципам нашего искусства, не раз доказавшего, что оно способно завоевать мировой экран вопреки любым препятствиям.

В кинематографии последних лет не было, к счастью, таких печальных явлений, какие произошли в литературной жизни,—не вышли на экран фильмы, которые порадовали бы обывателей и недругов нашей страны меланхолической скорбью, желчным критиканством. Но вышло на экран немало мещанских фильмов, в которых старинный мотив любовного треугольника подгримирован под проблему советской семьи.

Мы дорожим дарованиями таких действительно талантливых молодых художников, как Г. Чухрай, Ф. Миронер, М. Хуциев, А. Алов, В. Наумов, М. Швейцер, Л. Кулиджанов, Я. Сегель, В. Ордынский, С. Самсонов и многие их сверстники. Но есть среди молодых кинематографистов люди, полагающие, что революционная героика—это почтенная, но несколько старомодная черта советского кинематографа первых десятилетий, что они, представители молодого поколения, должны идти в искусстве другим путем. Каким же? Увы, этот «другой» путь как раз и приводит к фильмам, внушающим беспокойство...

В этих своих заметках, которые, очевидно, будут выглядеть не очень связными и последовательными, я хочу коснуться только одной причины, приводящей, на мой взгляд, к неудачам многих наших фильмов и ко всему тому, о чем говорилось выше. Любой из кинематографистов назовет другие причины—я же хочу сказать о том, что считаю главным...

Мне кажется, в советской кинематографии наших дней меньше, чем в ее лучшие годы, сознается, ощущается то, что можно назвать целью художника. И в годы молодости и в зрелые годы Эйзенштейн, Пудовкин, Шенгелая, Довженко, Вертов ощущали себя прежде всего революционными, партийными художниками. Об этом свидетельствуют не только их фильмы, но и вся их духовная жизнь. Они были очень разными людьми и художниками, каждый из них был неповторимой, совершенно особенной индивидуальностью,—но как отчетливо видел каждый свою жизненную и творческую цель! И цель эта была общей для всех. Могучие интеллектуальные поиски Сергея Эйзенштейна, романтическая страстность Александра Довженко, эмоциональный подъем Всеволода Пудовкина, поэтическое новаторство Дзиги Вертова были направлены к точной цели—разрушить старый, построить новый мир. И это делало их искусство окрыленным, способным взволновать человеческие сердца во всех частях света.

Социалистический реализм обладает многими чертами, я хочу здесь сказать только об одной из них: он создал тип художника с необычайно ясной жизненной и творческой целью. Эту цель Горький определил так—возбудить революционное миропонимание. Художником такого типа был Маяковский—он не написал ни одной строчки, которая не была бы нацелена в эту сторону. Любой стих Маяковского—о мире, о войне, о любви, о труде, о поэзии—бил в главную цель. И потому ни одна строчка его не покрылась ржавчиной «в курганах книг, похоронивших стих».

Лучшие фильмы, созданные нашими кинематографистами за все четыре десятилетия, отличаются той же ясностью, точностью цели, той же революционной активностью. Рассуждая отвлеченно, мы могли бы сказать—художественные удачи бывают разными, они возможны и в интимно-психологическом, и в повествовательно-бытовом, и каком угодно другом фильме. Да, возможны. Но попробуйте назвать большой советский фильм, живущий в памяти зрителей, в котором не было бы ясно выраженного революционного духа! Таких не было! Есть перечень фильмов, который вспоминают каждый раз, когда хотят сказать, что же такое советское кино: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», «Великий гражданин», трилогия о Максиме, фильмы о Ленине и т. д. и т. п. Каждый из них необычайно ясно выражает ту же цель—возбудить революционное миропонимание. Это, действительно, наша традиция, наша школа, природа нашего искусства. Здесь — источник его силы. Мы не знаем случая, когда мастер советского кино, направив свои силы на менее значительную задачу, пришел бы к большой творческой удаче. Разве не так?

И разве единство цели обезличивало индивидуальности художников?

Польские критики социалистического реализма утверждают, что социалистический реализм привел наше искусство к нивелировке талантов. Как раз наоборот! Нивелировка, утрата мастерства, появление каких-то безликих, немедленно забываемых фильмов без образов, без своеобразной атмосферы, без больших актерских удач, без удач операторских—это как раз и есть последствие забвения главной нашей творческой цели, а следовательно—принципов социалистического реализма. Вот каково, на мой взгляд, происхождение серых и фальшивых кинопроизведений, где вместо мастерства—ремесло, вместо лирики—сентиментальность, вместо конфликта—недоразумение, вместо драмы—вздохи, вместо юмора—смешок, вместо радости—умиление, вместо красоты—украшения.

Нередко теперь можно услышать от режиссера, что он собирается снимать фильм «просто о людях», «просто о человеческих чувствах». Звучит это красиво, даже убедительно—простые человеческие чувства, простая жизнь

простых людей... Кто же станет возражать против желания рассказать о человеческом?! Но почему-то очень часто «простые» чувства оказываются на самом деле мелкими, «простые» люди—очень уж мелкими людьми, занятыми только собой, своими повседневными семейно-бытовыми заботами. В декларациях о «простых чувствах» часто подразумевается—довольно патетики, героики труда и прочих высоких слов, давайте посмотрим на жизнь иначе...

Вот это и есть, по-моему, источник мещанства в искусстве. Вы видите в фильме, скажем, профессора или генерала, наделенного внешними признаками современника и не просто современника, а человека значительного—профессор что-то говорит о сельском хозяйстве или о строительстве гидростанции, генерал носит на груди ордена и медали, являющиеся как бы справкой о биографии. Но чем живут в фильме эти люди? От одного уходит жена, другой сам уходит от жены, и нам предлагают сочувствовать или, наоборот, возмущаться... Что ж, мы и сочувствуем и возмущаемся—человеческие чувства всегда вызывают отклик! Но уже на следующий день после просмотра фильма его образы расплываются в памяти, остаются только в рекламных фотооткрытках.

Сторонники такого рода фильмов любят ссылаться на простоту, естественность, человечность итальянского «неореализма». Но они воспринимают только его внешнюю форму, художественные приемы. В лучших—а не в средних—итальянских фильмах человек живет в мире острейшей социальной борьбы, он представляет собой частицу народа, и вся его судьба связана с судьбами человечества. Но вот внешняя сторона итальянского фильма—будничность обстановки, простой диалог, мнимая «заурядность» людей—вводит в заблуждение некоторых поклонников «неореализма», и они воспроизводят будничность — без поэтичности, простоту—без внутренней значительности, естественность—без сердечного волнения.

Когда большой итальянский актер ведет диалог с удивительной простотой, вы угадываете за его спокойно-бытовыми словами, за его «будничным» поведением огромное содержание. Вспомните взаимоотношения отца и сына в «Похитителях велосипедов», выраженные в самых заурядных как будто диалогах, самых непримечательных на первый взгляд мизансценах. За ними—драма, даже трагедия, большая социальная трагедия.

А подражатели берут лишь внешнюю форму «заурядности», без подтекста, без фона, без внутреннего напряжения. Мне кажется, что итальянский кинематограф в лучших его образцах патетичен и героичен, потому что рисует судьбу народа, потому что его создатели ставят перед собой очень большую задачу—возбудить в зрителе понимание того, что его судьба, его счастье связано со всем тем, что происходит в современном мире. И, когда, смотришь фильм, намеренно сделанный каким-нибудь нашим режиссером «под итальянцев», но далекий от идей, волнений современности, становится горько на душе.

Чезаре Дзаваттини писал в одной из своих статей о том, что можно было бы поставить захватывающий фильм о матери, которая не может купить ботинки своему ребенку и показать при этом, как связана ее маленькая драма с событиями, происходящими во всех частях света. Совершенно правильная художественная задача! Но в том-то и дело, что в подобном фильме надо показать главные события современности, а не только пару стоптанных башмаков. Драма народов или только «башмаки»—вот где проходит граница между большим искусством и ремеслом подражателей.

При всем уважении и любви к передовой итальянской кинематографии хочется сказать еще о следующем... Бессмысленно и не к лицу нам спорить о том, чье киноискусство выше—наше или итальянское. Но есть одно обстоятельство, забывать о котором нельзя. Наше киноискусство нашло в самой действительности и воплотило на экране образ героя, который способен изменить жизнь на земле, образ человека действия, а не только мечты. Итальянское киноискусство еще только ищет такого героя.

Назовите несколько лучших итальянских фильмов. Очевидно, вы скажете: «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Рим в 11 часов», «Рим—открытый город» и так далее. С чьими именами прежде всего связаны в вашей памяти эти фильмы? Очевидно, вы прежде всего назовете имена блестящих режиссеров, драматургов, актеров и только потом вспомните и имена героев этих фильмов. А теперь назовите несколько лучших советских фильмов. Вы скажете: «Чапаев», «Великий гражданин», трилогия о Максиме и так далее. С чьими именами связаны эти фильмы? Уж тут вы обязательно скажете—Чапаев, Шахов, Максим!

В том-то и дело, что главные герои советского киноискусства вошли в наше сознание, стали

нашими друзьями. Мы с ними советуемся, они нам подсказывают что-то очень важное, когда надо решать, как поступить в трудную минуту. Эти герои, сошедшие с экрана в жизнь, существуют рядом с нами. Конечно, мы любим несчастного героя «Похитителей велосипедов», печалимся о девушках из фильма «Рим в 11 часов». Но мы не ждем от них совета и помощи, скорее мы сами хотим им помочь—не правда ли?

Ничего удивительного в этом нет. Наше киноискусство прошло большую суровую жизненную школу, и оно создало образы героев, способных помочь людям решать самые трудные задачи.

Мы вправе сказать об этом. Больше того—мы не имеем права об этом забывать.

Но как мало мы спрашивали с наших героев в фильмах последнего времени! Мы часто довольствовались тем, что они—просто неплохие, честные люди. Мы довольствовались малым и в этом отступали от традиций нашего киноискусства.

Вот, скажем, фильм «В добрый час!» Я очень люблю и уважаю творчество В. Розова, одного из лучших наших драматургов, но хочу привести пример именно из его фильма, чтобы не обращаться к примерам явно ремесленнической продукции. В. Розов написал образ молодого человека Андрея Аверина, привлекшего симпатии театральных и кинозрителей. Действительно, это симпатичный юноша—непосредственный, прямодушный, честный. В чем заключается самый существенный для развития образа поступок этого молодого человека? Он отказывается от протекции для поступления в вуз. Андрей Аверин поступил как порядочный человек, и мы довольны. Такова кульминация роли, а она-то и определяет характер образа. Итак, Андрей Аверин—честный малый. Но я вспоминаю его «предков»—комсомольцев, громивших кулачество, строивших новые города, отдававших жизнь в борьбе с вражескими нашествиями. Эти молодые люди делали будущее—настоящим, мечту—реальностью. Какой же маленький рядом с ними Андрей Аверин, а главное, как мало спрашивают с него авторы фильма! Андрей не сподличал, не запятнал свою совесть. Этого поступка достаточно, может быть, чтобы стать привлекательным персонажем фильма, но мало, чтобы стать его героем. Если понимать под этим словом нечто большее, чем «персонаж».

Хорошую картину «Весна на Заречной улице» сделали Ф. Миронер и М. Хуциев—картину лиричную, светлую. В центре ее интересный образ молодого рабочего Саши Савченко. Он безусловно нравится зрителям, пришелся, как говорится, по душе. Но, мне кажется, авторы подошли к нему также с минимальными требованиями. В чем развитие этого образа? В том, что Саша Савченко—парень самонадеянный, грубоватый, ограниченный—благодаря трудной любви к женщине с более тонкой натурой начинает понимать свою ограниченность, присматривается к себе, к товарищам, лучше разбирается в людях. Это очень человечный и правдивый фильм, но именно поэтому задаешь себе вопрос—почему же молодой рабочий Саша Савченко так, в общем, безразличен к окружающей жизни? Правда, мы знаем, что он работает над техническим рационализаторским предложением и небезуспешно. Но это для него скорее дело личного успеха, чем дело завода. Представьте себе такого парня, как Савченко, в хорошем фильме тридцатых годов—скажем, во «Встречном». Можно сказать наверняка, что в таком фильме Савченко действовал бы как целеустремленный человек, чувствующий себя хозяином завода, непримиримый к рвачам, эгоистам, мещанам.

Мне могут сказать, что фильм «Весна на Заречной улице»—о любви, а не о реконструкции доменного цеха, и что поэтому авторы вправе показать Савченко главным образом в кругу других забот. Что ж, фильм может быть целиком посвящен чувству любви, но мы знаем, в теме любви всегда отражается время, черты поколения, обстоятельства жизни. В любовных сюжетах, избранных Толстым, Чеховым, Горьким, полностью отразилась общественная жизнь тех лет. Больше того—любовные коллизии их романов, пьес, повестей возникли как результат общественных конфликтов. Любовь в большом произведении искусства всегда отражает, характеризует свое время, является как бы проявителем всей картины эпохи.

...Но, может быть, мы напрасно обвиняем наше искусство в том, в чем виноваты не художники, а жизненные прототипы? Представим себе на минуту, что в самой жизни наиболее положительными героями стали такие довольно ограниченные люди, как Андрей Аверин, и нечего спрашивать с художника то, чего не может дать живая действительность... Нет, ни в коем случае нет! Настоящий герой наших дней ничуть не меньше, чем герои фильмов «Великий гражданин», «Встречный», «Комсо-

мольск», полон созидательной энергии, он также чувствует свою гражданскую ответственность за все, что происходит в мире, он также устремлен к коммунистическому будущему и воюет за него. Но мы часто не умеем показать это в искусстве.

Почему не умеем? Иногда, когда говоришь об этом с товарищами, слышишь такие рассуждения: «Нетрудно показать героические черты советского человека в обстоятельствах войны или таких сложных событиях, как коллективизация деревни, первые годы индустриализации страны. Но как показать героический революционный дух человека в буднях?»

Конечно, задача очень сложная. Но ведь для того и нужна нам зоркость, чтобы видеть скрытое под будничностью... А иногда и зоркости особенной не требуется, чтобы увидеть поразительные человеческие характеры, именно такие, каких не хватает нашему киноискусству.

...Вот самая краткая и по-анкетному некрасноречивая повесть об одном таком человеке. Когда ему было восемнадцать лет, он ушел добровольцем из захолустного белорусского села в Красную гвардию. Воевал, стал кадровым военным человеком, служил в Красной Армии, поехал добровольцем в Испанию, бил фашистов под Мадридом. В годы Великой Отечественной войны он партизанит в родной Белоруссии. Когда последний фашистский отряд уходил с советской земли, тот человек, о котором я рассказываю, взмахнул гранатой над окопчиком, чтобы послать ее вдогонку гитлеровцам, но в эту секунду фашистский полковник выстрелил в него и тяжело ранил. Спас его от смерти, отпилив обыкновенной пилой пораженные гангреной руки, старый его товарищ Гарсиа—соратник по боям в Испании...

Итак, он—инвалид с полковничьими погонами на плечах. Казалось бы, жизнь прожита достойно, можно и отдохнуть в отличной квартире в Москве на улице Горького, в уютном семейном кругу. Но жизнь этого пожилого человека вступила в новую поразительную полосу. Он начал скупать в книжных магазинах сначала тонкие брошюры, потом толстые тома, посвященные сельскому хозяйству, штудировал их дни и ночи и однажды объявил жене, что решил просить Центральный Комитет партии направить его в родное белорусское село, то самое село, где он родился и откуда ушел в Красную гвардию. Жена спалила книги, дочь посмеялась над отцом, но он снова скупил литературу по агротехнике. И вот, оставив семье доверенность на пенсию, он сел в поезд и через два дня сошел с попутного грузовика там, где узнал окраину родного села. Здесь он увидел, по его словам, «только небо и пепел». Нашел в землянках нескольких жителей—стариков, детей. Остановился у пожилой вдовы и предупредил ее, что в четыре утра она должна поднять его с постели, как бы он ни бранился, одеть и накормить—рук-то у него нет...

В четыре утра вдова разбудила его, подняла—действительно, он при этом проклинал ее, потому что его мучили боли. И вот он начал действовать. Начал с того, что обошел село и поднял на работу всех, кто мог работать. Затем развернулась удивительная эпопея... Он раздобыл в долг коров, но некому было пасти их, и человек с боевыми орденами на груди водил стадо по лугам. Он воевал с лодырями, нытиками, сухими канцелярскими душами, и колхоз начал подниматься в гору. И уже через два года у каждого из колхозников, как они выражаются, «профессорские заработки». Со всех концов мира приезжают в этот колхоз друзья и просто гости—посмотреть, как можно устроить простым людям прекрасную жизнь на земле. Имя председателя колхоза после XX съезда партии, на который его избрали делегатом, известно всей стране. Это он однажды объяснил, почему его колхоз стал таким цветущим, фразой точной и умной: «потому что я и мои земляки каждый день встречали восход солнца».

Узнав этого человека, я не могу забыть его характер, его речь, его повадку—все в нем выражает ум, волю, революционную страсть советского человека.

Может быть, он очень скрытен, не желает общаться с людьми искусства? Он, действительно, говорить о своем жизненном подвиге не любит, но, как коммунист, понимает, что людям важен его пример. И, когда его пригласили в Союз писателей, он приехал, рассказал о своей жизни и заботах. Его слушали, затаив дыхание, два часа, слушали с упоением—вздыхали, плакали от восхищения, смеялись его шуткам, поражались силе, цельности характера. Но сценарий о нем или о таком, как он, человеке никем все-таки до сих пор не написан...

Я рассказал историю замечательного председателя замечательного белорусского колхоза, потому что в ней очень ясно видно, как великая цель формирует характер человека и делает его силы богатырскими, как в любых условиях

и обстоятельствах человек, преданный идее своей жизни, продолжает оставаться самим собой и, подобно Николаю Островскому, находит новые силы в самом себе и умножает их в людях.

Да мало ли таких «героев повседневности» вокруг нас! Нам приходится часто кочевать по стране, и мы постоянно встречаем людей, которые как бы типизируют собой нашу современность. Но мы сами робко типизируем образы наших героев, боясь, как бы нас не заподозрили в приукрашивании, идеализации людей.

Мы все еще мучительно раздумываем, в каких пропорциях следует давать положительное и отрицательное, свет и тени, добро и зло. Не помню, писал ли какой-нибудь теоретик киноискусства, что дело вовсе не в арифметических пропорциях «темного и светлого», а в том, есть ли у героя и у автора настоящая большая цель—такая, как у Николая Островского, Владимира Маяковского, Антона Макаренко. Они вовсе не думали о пропорциях света и тени и создали поистине прекрасные поэтические произведения, направленные к самой высокой цели. Можно добавить—благодаря этой цели, благодаря ясному пониманию своей задачи строить коммунизм.

Мы часто употребляем слово «идея», считаем наличие прогрессивной идеи обязательным признаком подлинного произведения искусства. Но что такое, все-таки, идея художественного произведения? На это каждый из нас ответит по-разному. Теоретики, киноведы, критики также различно понимают это слово. Иногда под идеей подразумевается тема художественного произведения, иногда—какой-либо отвлеченный тезис, иногда—прописная истина, которую можно сформулировать примерно так, как формулируется мораль басни.

Вот очень точное и очень важное для искусства ленинское понимание идеи. Ленин писал, что идея есть познание и стремление (хотение) человека (Ленинский сборник, IX).

Замечательно то, что слово «хотение» очень часто встречается у Станиславского. Он считал, что без «хотения», без выполнения действенной задачи немыслимо творчество актера и не только актера, но и коллектива художников. То, что Станиславский называл сверхзадачей, и есть идея. Мы, советские художники, не можем работать в искусстве без «сверхзадачи»—так воспитали нас жизнь, наши большие учителя, таково наше мировоззрение. И если появляется кинофильм невнятный, с маленькой «идейкой», а то и вовсе без нее, то можно с уверенностью сказать, что авторы его утратили понимание своей главной цели—узнать жизнь, чтобы изменить ее к лучшему.

Давайте снова вспомним героев фильмов, которые мы считаем программными. Какая ясная у каждого из них сверхзадача и как прямо направлена она к борьбе за счастье народа—у Чапаева, Шахова, Максима! Я думаю, что роли Полежаева, Сани Соколовой так удались Николаю Черкасову и Вере Марецкой потому, что они передали такую же целеустремленность своих героев, прекрасно поняв главную идею, «хотение» их жизни—построить коммунизм.

Что такое партийность человека, партийность героя художественного произведения? Иногда хороший, привлекательный, по многим своим чертам положительный герой фильма высказывает вполне правильные мысли, убеждения, взгляды. Но рассудочного понимания задач партии для героя художественного произведения мало. В страстной душе, в его натуре должно жить могучее стремление к коммунизму.

Я думаю, что неудача ряда наших фильмов была в том, что их герои—по замыслу авторов люди положительные—жили «тезисами», а не «хотениями». Они чем-то напоминали персонажей рассказа А. Яшина «Рычаги», которые думают одно, а говорят на собрании другое. Мне кажется ошибка А. Яшина заключается в том, что он не привел читателя к мысли, что подобные персонажи вовсе не коммунисты. А в кино такого рода персонажи иной раз выдавались за людей партийных, и авторы фильмов удивлялись—почему зритель не полюбил фильмы, ведь все «партийные» слова в них сказаны! Партийность—это сама душа такого человека, как тот председатель белорусского колхоза, для которого не может быть ни жизни, ни счастья, ни покоя, если он не сделал сегодня хоть шаг к коммунизму, ни разу не пропустив восход солнца,—право же, в этой фразе великолепный образный смысл!

Было бы несправедливо утверждать, что наше киноискусство когда-то отличалось подлинной партийностью, а впоследствии ее утратило. Когда читаешь сценарий Евгения Габриловича «Коммунист», где с сердечным волнением обрисован образ рядового строителя Шатурской электростанции Василия Губанова,

убеждаешься, что самая коренная традиция нашей кинодраматургии жива и приносит прекрасные результаты. Снова мы видим в сценарии человека, для которого коммунизм — не сумма взглядов и истин, а страсть и пафос всей жизни. Я убежден, что Е. Габрилович найдет таких героев и в нынешней повседневности — они вокруг нас.

Беда в том, что такие сценарии пишутся не часто, что многие драматурги соблазняются обманчивой «занимательностью» вовсе не занимательных сюжетиков, противопоставляют высокую идейность ложно понимаемой «человечности» семейно-бытовых неурядиц. Не могу обнаружить что-либо человечески-значительное в грехопадении и скучном раскаянии плохого мужа из «Неповторимой весны» или в любовных терзаниях Екатерины Ворониной из фильма И. Анненского.

Вышла на экраны «Высота», и я, как многие мои товарищи, снова перед вопросом — что ставить. Вероятно, кинорежиссеры кажутся сценаристам чересчур привередливыми. Но, право же, невозможно взяться за работу над сценарием, пока не находишь в нем того, в чем видишь свою цель, смысл своей работы в искусстве.

О своих режиссерских замыслах принято обычно писать до постановки очередного фильма, но я решаюсь нарушить этот неписаный закон и сказать несколько слов о «Высоте», после того, как фильм вышел на экраны и в газетах напечатаны рецензии... Собственно говоря, чтение рецензий и побудило меня на такую, может быть, простительную «нескромность» — поговорить о том, ради чего делается фильм, и о том, что ощущаешь, когда он вышел на экраны...

Когда драматурги жалуются на режиссерские капризы и привередливость, можно подумать, что мы ищем какое-то сверхсовершенство сценарного мастерства, виртуозность строения композиции, сюжета... Нет, это не так. Заманчиво, конечно, получить мастерски построенный сценарий, но обычно мы довольствуемся меньшим — нас радует, если в сценарии есть то «зерно», из которого может вырасти характер любимого героя. И меня порадовало, что в романе Евгения Воробьева М. Папава увидел прежде всего то, что увидел и я, — черты молодого советского рабочего, который многого хочет. Чего именно? Сломить хребет капитализму, не меньше...

Он не «формулирует» ни в сценарии, ни в фильме этой своей задачи, он трудится на стройке, влюбляется, испытывает радости и беды, но за всем этим, за его немногословными репликами видна цель его жизни. Она делает его, с моей точки зрения, поэтичным героем. Подобно тому как Маяковского лично касалось все, что происходит в мире, Пасечнику тоже «до всего дело».

Пасечника касается и то, что происходит в Индии, и то, что делается в Америке. И от многих не менее, может быть, положительных героев, его отличает то, что ему мало построить домну — нужно еще, чтобы на ней был водружен красный флажок. Потому что это не просто домна, а советская домна. Вот почему мы решились сделать кульминацией фильма такой как будто второстепенный эпизод — «Флажок Николая Пасечника». Нам казалось, что он образно выражает идею фильма, и характер героя, и цель авторов.

Мне кажется, что и любовь у Пасечника — не «просто любовь», что полюбил он Катю по-настоящему тогда, когда увидел общее в ее и своей судьбе, общего врага, обездолившего обоих, — навязанную капитализмом войну. Все, что в них хорошего и плохого — и в Пасечнике, и в Кате, — делает их детьми своего грозного, трудного, но прекрасного времени, и если они не очень красноречиво излагают свои взгляды, то сердца у них полны революционного огня. Вот почему ненавистны им мещанин-интеллигент Дерябин и мещанин-рабочий Хаенко, и любой другой шкурник, как бы он ни назывался. Вот примерно авторское отношение к этим героям фильма...

С волнением ждал я откликов на фильм. Я даже представлял себе рецензию, которая называлась бы примерно так: «Флажок Николая Пасечника». Эта воображаемая рецензия начиналась с суровых и справедливых укоров авторам за слабую разработку многих ситуаций, за отсутствие единого потока действия и многие другие грехи, но где-то дальше, хоть в конце, говорилось о жизненной цели Николая Пасечника и Кати.

Было бы грешно жаловаться на рецензентов — они встретили фильм доброжелательно, может быть даже были слишком либеральны. Мы прочитали умные, квалифицированные рецензии о фильме. Были в этих рецензиях и меткие критические замечания, и тонкие наблюдения. Так, автор одной из рецензий проницательно увидел в одном из эпизодов фильма именно то, чего добивались авторы и актеры, — слушая рассказ Кати о своем детстве, Пасечник узнает в ее судьбе свою судьбу... Словом,

самолюбие авторов было полностью, даже, может быть, с излишней щедростью, удовлетворено. Но, право же, речь идет вовсе не о самолюбии. Речь идет о единстве целей художников и критиков.

Один московский рецензент, определяя замысел авторов, писал: «Это фильм о любви, о дружбе, о радости жизни, о духовном росте человека». Одна ленинградская рецензентка писала: «Главное место в фильме занимает история любви двух молодых рабочих—электросварщицы Кати и монтажника-верхолаза Николая Пасечника. Именно они и их любовь делают фильм таким свежим и запоминающимся, заставляющим думать».

Вот резюме в одной областной газете: «Фильм еще раз напоминает о том, что на земле есть много интересных, увлекательных профессий». Авторам радостно читать такие строки.

Но ведь как это абстрактно звучит—«любовь, дружба, радость жизни». Или—«духовный рост». Что именно подразумевается под этим «ростом», который упоминается так часто, чуть ли не в каждой похвальной рецензии на любой кинофильм? Думаю, что ничего определенного рецензент не имеет в виду, он просто дает справку о том, что фильм безыдейным не является.

Всегда хочется прочитать статью, в которой критик, беспощадно оценивая твою работу, яростно воевал бы за то же самое, за что воюет твой герой. Очевидно, для этого критик должен обладать не только профессиональными знаниями и мастерством, но и качеством особым, которое я назвал бы способностью к сопереживанию.

Критика должна быть страстной!

Я убежден, что искусство создается общими усилиями художников и критиков, именно общими, равными усилиями, причем «приоритета» не может быть ни с той, ни с другой стороны.

Один из друзей Л. Н. Толстого спросил его, почему он никогда не пишет ночью. Толстой ответил, что не любит ночные часы для творчества, потому что ночью в нем «критик спит». Ответ очень интересный для понимания природы творчества! В Толстом, как и в каждом большом художнике, были равносильны два начала—«творческое» и «критическое», и он не мог работать, если «критик» в нем умолкал. Точно так же непримиримый, бескомпромиссный «критик» жил в Станиславском, который необычайно требовательно оценивал каждый свой шаг в искусстве. Точно так же Эйзенштейн анализировал каждый свой фильм с беспощадной взыскательностью.

И если взять наше искусство в целом, то в нем так же ярко должны быть представлены эти два начала—творческое и критическое, две равноправные силы, создающие наше искусство. Художник без критика бессилен. И они должны жить одной целью в искусстве, иначе не найдут общего языка.

●

В этих заметках часто повторяются слова «цель», «задача». Надеюсь, мне простят такую стилистическую погрешность, потому что она вызвана желанием сделать ясной главную мысль.

Но вот какая опасность подстерегает нас, когда мы односторонне понимаем в искусстве идейную задачу. Есть фильмы, романы, пьесы, где идейная задача налицо, но она декларируется прямолинейно, схематично, «в лоб», и художественная ценность произведения сводится к нулю. Об этом как раз критики пишут довольно часто и справедливо—мне же хочется коснуться затронутого вопроса со стороны чисто режиссерской.

Возьмем такой элемент режиссуры, как работа с актером. В киноискусстве эта область творчества исследована и освещена очень мало. У нас были периоды, когда работе с актером уделялось очень мало внимания, скажем, в период чисто «монтажного» кинематографа. В кинематографе звуковом, а в последнее время—в широкоэкранном условия работы режиссера с актером заметно усложнились, хотя бы потому, что заметно увеличился «монтажный кусок». И в нашем и в зарубежном кино теперь узаконены—и это, видимо, вполне естественное явление—намного более продолжительные, чем прежде, диалоги (иногда и монологи—как, например, в фильмах Лоуренса Оливье). Можно сказать, что теперь фильм монтируется уже в момент съемки эпизода, в котором актер воссоздает значительный момент жизни героя. Современный фильм строится из более крупных фрагментов—это можно было бы проследить на ряде примеров из картин последнего времени. Большой диалог, продолжительная сцена без монтажной перебивки заставляет режиссера искать более совершенные средства работы с актером.

В русском искусстве родилась самая совершенная система работы с актером—система Станиславского.

Но надо сказать, что эта система часто упрощается, и тогда она приводит к тому, чего сам Станиславский всегда избегал,—к обнаженной схеме образа. Иногда режиссер и актер, желая следовать Станиславскому, так прямолинейно ставят и выполняют «действенную задачу», что возникает нечто противоположное правде чувств, правде характера. Ведь в жизни, в реальной действительности сколько-нибудь значительный момент человеческих переживаний полон сложных, иногда и противоречивых чувств, побуждений. Не одна задача, не одно чувство, а аккорд чувств—вот что характерно для любого момента в жизни человека. Вот это сочетание сложных чувств, «многозначность» образа и есть, мне кажется, признак реалистической художественности.

Когда я задаю самому себе в сотый раз вопрос, как подвести актера к правде чувств, я всегда нахожу ответ у Толстого в одном отрывке из «Войны и мира», который кажется мне «программным» в работе с актером.

Вот этот отрывок. Полк готовится к встрече Кутузова.

«—Едет!—закричал в это время махальный.

Полковой командир, покраснев, подбежал к лошади, дрожащими руками взялся за стремя, перекинул тело, оправился, вынул шпагу и с счастливым, решительным лицом, набок раскрыв рот, приготовился крикнуть. Полк встрепенулся, как оправляющаяся птица, и замер.

— Смир-рр-на!—закричал полковой командир потрясающим душу голосом, радостным для себя, строгим в отношении к полку и приветливым в отношении к подъезжающему начальнику».

Один голос, одно слово—а сколько оттенков в нем услышал Толстой! Он расслышал «аккорд чувств» полкового командира, возникающий оттого, что перед ним не одна, а несколько задач—здесь желание быть строгим в глазах солдат и офицеров, желание быть любезным в глазах начальства и многое другое. Ко всему тому голос командира полка выдает еще и глубоко интимное его чувство, искреннюю радость при встрече с великим полководцем.

А мы часто довольствуемся тем, что актер «донес» какую-либо одну задачу, одно чувство—радость, грусть и т. д. Это и есть схематизация образа, лишение его жизненной полноты и многозначности.

Опять-таки прошу извинить меня за нескромность, но ради коллективного обмена опытом хочу привести пример «преодоления схематизма» в «Высоте». Может быть, читатели не согласятся с тем, что нам это удалось сделать.

Возьмем тот же эпизод—«Флажок Николая Пасечника». Идейная задача эпизода ясна; но нельзя ли обойтись здесь без прямолинейности? Если Пасечник гордо водрузит флажок где-нибудь на шпиле, станет в монументальную позу победителя и оглянется вокруг с высоты—действенная задача будет выполнена, но плохо, схематично, антихудожественно. Мне кажется, Николай Рыбников играет этот эпизод верно: вот, приладив флажок к конструкции, он словно застенчиво, стыдясь собственной «патетичности», сунул руки в карманы, даже сплюнул. Он как бы ироничен к себе в эту минуту, а патетика в эпизоде, с моей точки зрения, есть. Она во внутреннем состоянии Пасечника и «досказывается» композицией и колоритом кадра. На то и существуют возможности кино.

Повторяю—может быть, эпизод поставлен и сыгран хуже, чем мне кажется, но мы стремились избежать в патетической сцене схематизма и ходульности.

Увы, мы часто миримся с этими тяжелыми в искусстве грехами. Вспомним, сколько хороших замыслов в кинематографии было загублено схематичными, плоскими решениями!

Пусть в этом отношении критики будут беспощадны к нам. Но пусть они не довольствуются и такими актерски-режиссерскими решениями, где есть человечность маленькая, мещанская, и нет большой, героической человечности, составляющей гордость и самое большое завоевание нашего революционного социалистического киноискусства.

Ю. Ханютин

БОРОТЬСЯ И ПОБЕЖДАТЬ

Роман Д. Гранина «Искатели», казалось бы, давно ушел из злободневных литературных споров. О нем речь идет главным образом в таких критических работах, которые говорят об итогах и успехах послевоенной литературы. Но почему-то роману не лежится спокойно на полке «бесспорных достижений». Колючий, искренний, он живет, будоражит читателя. На его страницах нет холодноватого академического блеска нечитаных изданий. Они честно поношены, они поработали славно и плодотворно.

Экранизировать такой роман—беспокойно и ответственно. Можно было сказать заранее—фильм по «Искателям» привлечет внимание зрителя. И хоть привлечь зрителя—это еще не значит завоевать его, все же, думается, картина, сохранившая скромный и многозначительный заголовок романа, имеет право на внимание, ибо сценаристы Д. Гранин, Л. Жежеленко, режиссер Михаил Шапиро передали пафос романа, перевели на язык кино его темы и идеи.

О чем роман Гранина? О людях, живущих и «существующих», о творческом беспокойстве и холодной рутине, об искателях и приобретателях. И между этими противоположными полюсами—разряды напряженнейших столкновений, грозовая, напитанная электричеством атмосфера, точно вся энергосистема, ждущая локатора Лобанова, все электростанции города создают вокруг героев романа токи невиданной мощи.

Эту напряженность предстоящей борьбы мы ощущаем уже в первых титрах: из волнистой линии медленно складывается слово «Искатели»—с трудом сгибается неподатливая проволока, вот уже почти видны контуры слова, и, точно растянутая чьим-то резким движением, распластывается в ровный шнур гармошка букв, и наконец с усилием, преодолевая невидимое сопротивление, складываются в слово пляшущие буквы.

Так уже в самом заглавии заявляется конфликтный, напряженный образ фильма. И дальше первые кадры—Лобанов, подперев щеку, задумчиво заполняет параграфы анкеты. За каждым движением пера наплывом идут картины: война, поднятые в воздух столбы земли, маленькая фигурка в шинели ползет вдоль полевого провода, обрыв связи на берегу, друг, упавший лицом в воду, точно захотевший в последний раз глотнуть студеной воды; и опять мирные дни: учеба в институте, решение Лобанова отказаться от работы на кафедре, уйти на производство, грустный разговор с профессором в осеннем парке с облетающей листвой...

Авторы, пользуясь отступлениями, торопливо перелистывают первые страницы романа. Можно увидеть в приеме с анкетой лишь желание дать сжатую экспозицию фильма. Но, думается, в этой сцене есть и второй, более важный план. Следя за рукой Лобанова, неторопливо вписывающей шаблонные ответы: «не был», «не состоял», «не участвовал», сравнивая их с этапами его жизненного пути, мы не можем не почувствовать кричащего несоответствия между сухой, анкетной видимостью жизни и ее подлинной, изменчивой, противоречивой сущностью, «не лезущей» в рамки удобных вопросов и ответов. И когда в следующем эпизоде чинный, благовоспитанный Долгин со вкусом перелистывает анкету, многозначительно ставит галочки у каждого пункта, мысль авторов улавливается вполне, улавливается с самого начала заявленное кредо—показывать жизнь во всей ее пестроте и сложности, стремление избежать готовых формул, спокойных путей.

И вот так, отказавшись от классических, выверенных штампов производственного фильма, поставил М. Шапиро «Искатели».

Мы сказали—производственный фильм. Это не обмолвка. Ведь по всем, так сказать, формальным статьям это действительно производственная картина. Рабочие есть, инженеры есть, руководители-консерваторы тоже есть. Первые чего-то строят, вторые, как им и положено, в чем-то мешают. Даже любовь главного рационализатора, то бишь изобретателя, тоже присутствует. Налицо, казалось бы, все компоненты стандартного производственного фильма, но как же далеки «Искатели» от набивших оскомину картин этого типа!

Ее отличие прежде всего в том, что она интересна. Интересна и ее основная «производственная» тема: создание локатора, обнаруживающего место повреждения кабеля.

Ведь если в «Разных судьбах» или в «Зеленых огнях» и вспыхивала искра зрительского интереса, то только в те моменты, когда герои, забыв, наконец, о своих профессиональных заботах, мчались навстречу друг другу через усыпанное цветами поле (или площадь и т. п.), чтобы соединиться в примиряющем финальном объятии.

Производство в этих картинах оказывалось страховочной (или маскировочной) сеткой для убогой мещанской мелодрамы. И даже в картинах более высокого уровня, скажем в «Неоконченной повести», несмотря на все громогласные крики С. Бондарчука по поводу каких-то неведомых конструкций неизвестных кораблей, производственные дела очень мало интересовали зрителя. Они оставались только некой довольно несъедобной приправой к весьма драматической истории любви молодого врача к паралитику-профессору.

В «Искателях», затаив дыхание, следишь за зеленой дрожащей линией на экране локатора—будет работать или нет... Вместе с сотрудниками лаборатории злишься на Лобанова, велевшего разобрать, казалось бы, готовую конструкцию, радуешься благополучному исходу испытания. Здесь не нужна никакая «художественная часть» после «торжественного заседания».

И это закономерно. Дело, которым занимаются герои, это дело их жизни. От его успеха или неуспеха зависит их судьба. Будет локатор—и окажется решенной увлекательная творческая задача и одновременно лаборатория из бюро ремонта превратится в научный центр, инженеры из кустарей-ремонтников—в уважаемых, авторитетных людей. Провалится изобретение—и восторжествуют проходимцы, холодные деляги...

И понимаешь волнение людей, столпившихся вокруг прибора, понимаешь, почему сжаты их кулаки, закушены губы... Решается не только будущее интересного изобретения, решается их собственная жизнь. Тут, очевидно, есть та необходимая мера слияния личного и общественного, которую так упорно ищет наша критика.

Но в «Искателях», мне кажется, есть еще одно важное завоевание. Назовем его условно: правда служебного интерьера, деловой атмосферы учреждения. Кажется, вообще очень мало подвластны искусству эти столь одинаковые письменные столы, чернильные приборы, пишущие машинки и арифмометры, усердно склоненные над столами головы сотрудников—обычные, неяркие будни учреждения.

Особенно, кажется, противопоказаны они кино, с его динамикой, стремлением уловить резкие изменения жизни, запечатлеть широкие панорамы действительности. Как правило, даже в самых удачных производственных фильмах кино спешило выбраться из заурядных, непримечательных стен такого интерьера, оно охотнее обращалось к живописным картинам мощных трудовых процессов: разливка стали и добыча угля, тарахтение отбойных молотков и сипенье паровозов легче поддавались режиссерской палитре, чем заседания, прения. В особенности помогали в картинах этого рода стихийные бедствия. Когда вялое действие производственного фильма грозило окончательно забуксовать, на помощь приходили наводнение, пожар, буран. Оживившийся режиссер и постановочный коллектив, облегченно вздохнув, выскакивали из прокуренных залов заседаний и бросались тушить, спасать, укреплять, а там уж по всем неписаным законам недалеко было и до финала, где герои, «усталые, но довольные», завершали успешно и свои личные дела.

В «Искателях» нет стихийных бедствий и грандиозных массовок, действие сравнительно редко выходит за пределы лаборатории. Но по тонкости ощущения быта учреждения, сложных, запутанных человеческих взаимоотношений этот фильм мало имеет равных в нашем кино. Пожалуй, только в «Большой семье», одном из лучших послевоенных фильмов, посвященных труду, были столь же

увлекательны и драматичны «камерно-служебные» сцены.

В этой маленькой лаборатории нет необжитых углов, нет пустых лиц. Их запоминаешь всех: и ядовито-скептичного Кривицкого—А. Соколова, и угрюмого упорного Борисова—И. Лейрера, и юного паренька в красной майке—Б. Аракелова, и всегда подтянутую, стремящуюся скрыть за внешне величественной неприступностью беспомощную мягкость характера, Майю Константиновну—Н. Мамаеву.

Постановщик нашел приметы их быта, любовно вычертил контуры характеров. И именно правда всей обстановки, достоверность взаимоотношений позволили ему во весь разворот показать фигуры Долгина и Потапенко.

●

Долгин по существу — ничтожество. Он делается страшноватым лишь в тех случаях, когда в коллективе приглушена самокритика, не развита личная инициатива работников.

И режиссер и артист В. Чекмарев показали Долгина, ничего не преувеличивая и не преуменьшая, во всей обыденной страшноватости и ничтожности. Вот он идет неторопливой, солидной походкой в своем тщательно отутюженном черном френче, с загадочно каменным лицом—так представляет он себе руководителя. А вот он в деле: с той же значительностью и сосредоточенностью вешает плакат у себя в кабинете, суровым тоном приказывая рабочим: чуть повыше, чуть пониже...

Артист не торопится с разоблачением, он только подводит зрителя к мысли: полно, а нужно ли столько стараний по пустякам? Он не заставляет своего героя скрежетать зубами от ярости или высокомерно отчитывать секретаршу, он только показывает, как Долгин в буфете тщательно пересчитывает медяки полученной сдачи.

Постепенно В. Чекмарев усиливает черты напыщенности, самоуверенности в манерах своего героя, приводя их в полное противоречие с его поступками. И этого оказывается вполне достаточно. Сцена «живого, повседневного руководства» Долгина по праву может считаться примером подлинной сатиры. Вот он медленно переступает порог лаборатории. Внимательно осматривает комнату, с загадочным видом проходит мимо столов—вдруг останавливается около одного сотрудника. Вот сейчас будут сказаны исторические слова, которые перевернут работу вверенного ему учреждения, прояснят все туманные места, решат все нерешенные проблемы... Долгин нагибается, поднимает случайно упавший окурок и аккуратно кладет его на край стола. Палец поднят предупреждающе, многозначительно, самодовольно—вот оно, историческое деяние.



«ИСКАТЕЛИ»

Симуляция трудовой деятельности и бешеная деятельность по укреплению собственных позиций—таковы две стороны Долгина, великолепно раскрытые артистом В. Чекмаревым.

И в этом Долгину, несмотря на всю внешнюю несхожесть, удивительно сродни Потапенко. Про Потапенко, как его играет И. Горбачев, говорят: рубаха-парень. Добродушное лицо, широкие, простецкие манеры, раскатистый смех, всегдашняя готовность пошутить и посмеяться чужой шутке, в особенности исходящей от вышестоящего лица.

Он добродушен, но до тех пор, пока ему не наступили на ногу. Глотку перегрызет



«ИСКАТЕЛИ»

за «своего парня», но пока тот—«свой»... Он не забудет поздороваться с уборщицей и спросить у рабочих, выдали ли прозодежду, но это такая же маска рачительного хозяина, как у Долгина—бдительного руководителя. И тот и другой бездельники, работающие на себя, а когда кто-то хочет прервать их удобное безделье, они беспощадно берут за глотку. И это не от плохого характера, даже не обязательно от зависти,—нет! Ведь на фоне настоящей плодотворной деятельности становится ясной их никчемность. Так создается круговая порука бездарности.

И вот в эту обстановку врывается Лобанов.

●

Лобанов, как он задуман, принадлежит к наиболее важным для нашего киноискусства героям.

В литературе, на театре черты этого человеческого типа определились за последние несколько лет довольно четко.

Если попытаться свести воедино этих людей столь разных возрастов, биографий, положений, характеров, то общим для них явится высокое чувство ответственности за свое дело, подлинная партийность, ненависть к фальши и лицемерию, непримиримость к подлости. Это люди ищущей, неуспокоенной мысли, смело, решительно вступающие в борьбу со злом.

Им свойственно еще одно драгоценное качество—вера в победу и умение зажечь других людей своей верой и оптимизмом. Таков Лобанов в книге Гранина, таков, по замыслу, этот образ в картине. Он приносит в нее тот свежий, очистительный заряд здоровой бодрости, заряд мужества и веры, который делает нестрашными всех потапенко и долгиных.

В этой острой, смелой картине нет безысходности, она не рождает чувство безнадежности, а возбуждает желание драться с тем, что мешает нам двигаться вперед. Драться и побеждать.

Режиссер М. Шапиро превосходно прочертил эту кривую оптимизма, неуклонно поднимающуюся вверх,—гамму чувств от пытливого, сосредоточенного раздумья к воинственной, страстной борьбе всего коллектива лаборатории за успех важного начинания.

И не случайно кульминационной в картине оказалась сцена партийного собрания, где ярким пламенем разгорается искра, брошенная Лобановым, волной массовой инициативы сметаются все политиканские ухищрения Долгина.

Но, к сожалению, эта мажорная тема победы, утверждения светлых начал нашей жизни, ясно звучащая во всем настроении фильма, в массовой сцене собрания, в эпизодах испытания локатора и научной дискуссии, менее удачно воплощена в образах людей, помогающих Лобанову. И секретарь горкома, и главный инженер добросовестно содействуют Лобанову, но остаются в пределах этой служебно-иллюстративной роли. Они, так сказать, лишены самостоятельного интереса, за ними трудно ощутимы их биографии, судьбы, характеры.

На первый взгляд легкомысленной, шутливой нотой обрывается картина: Лобанов бежит за машиной, провожая свою любимую на вокзал. Свисток милиционера, зверски официальное лицо: «гражданин, почему нарушаете?» Неожиданная обезоруживающая реплика Лобанова: «Браток, дай прикурить»... И вдруг расплывшееся в улыбке лицо милиционера, поспешно лезущего в карман за папиросами.

Шутка? Да! Но со смыслом. В подтексте этой финальной сцены та же важная для картины мысль—подойди к человеку по-человечески, и он ответит тебе тем же. Ищи в нем мужество, отзывчивость—и он откликнется, он оправдает твои надежды.

•

Нашему киноискусству как воздух нужны образы типа Лобанова. Люди героического склада, проницательной мысли, рождающие в зрителе веру в свои силы, воспитывающие гражданское мужество.

Именно поэтому стоит со всей взыскательностью разобраться в этом герое, посмотреть, где намерения авторов воплощаются в жизнь, а где остаются только намерениями.

Выискивать недостатки инсценировки или экранизации по сравнению с оригиналом—обычно беспроигрышное занятие. Упущения, недостатки, потери есть всегда. Даже в самой хорошей, добросовестной инсценировке. А именно такова, на наш взгляд, бережная и творческая переработка «Искателей» Граниным и Жежеленко. Но если говорить о действительных, досадных потерях, то, пожалуй, наиболее значительны они в образе Лобанова.

Когда Лобанов—Е. Матвеев весело переворачивает вверх дном лабораторию, беззаботно ссорится с Долгиным, спокойно портит отношения с Потапенко, все время спрашиваешь себя, откуда его оптимизм—от знания, твердости, или, наоборот, от незнания и неопытности? Задумчивый посвист, к которому прибегает герой в трудную минуту жизни, скорее настораживает своей неопределенностью, чем заставляет поверить в трезвое мужество Лобанова.

Он симпатичен своим бесстрашием, скорее напоминающим безрассудство, как симпатичен молодой щенок, самозабвенно лающий на любого зверя. Но после первой оплеухи—провала на техсовете—он так же по-щенячьи визжит, хватает книги, уходит домой. Однако становится ли он затем подлинным борцом, человеком, трезво оценивающим все трудности, но верящим в конечную, пусть нелегкую, победу? Отчасти, да. Но лишь отчасти.

В этом, пожалуй, вина не только актера, но и экранизаторов. В романе герой проходит тернистый путь, становится тем битым, за которого двух небитых дают. Он осмысливает свои неудачи. Как жалко, что не вошла в фильм сцена в пивной, где Лобанов встречается со своим коллегой, опустившимся, смирившимся, пропивающим свое очередное изобретение, подписанное именем высокого «шефа». Ведь именно здесь Лобанов гневно отрицает пораженческую, рабью философию своего собутыльника, его злорадные пророчества, высказывает свое жизненное кредо. В фильме героя в сущности только раз щелкнули по носу, ему не дали подумать над своими бедами, сформулировать свои жизненные принципы. А для людей этого типа, очевидно, не случаен момент, когда «мечтанья с глаз долой и спала пелена», когда розовая, благодушная уверенность в себе и во всех окружающих после серьезного кризиса сменяется мудрой, суровой решимостью.

•

Тема романа Гранина соответствует его заглавию—герои его «искатели» в технике, в жизни, в любви. Неудовлетворенные любой половинчатостью, они безжалостно отбрасывают, казалось бы, соблазнительные возможности, добиваются единственно правильных, с их точки зрения, решений. Им в высокой степени свойственна поэзия поиска, жажда творчества. Этой могучей и преобразующей творческой силе посвящены в книге великолепные страницы. Стоит только вспомнить как усталый, замотанный текучкой главный инженер недоверчиво просматривает дома работу Лобанова и, постепенно увлекаясь полетом его мысли,

«ИСКАТЕЛИ»





«ИСКАТЕЛИ»

сам хватается за книги и расчеты, охваченный желанием что-то поправить, изменить, улучшить, забывает о прозе своего административного бытия. Стоит только вспомнить, как пожилой инженер Усольцев, привыкший всегда исполнять чужие решения, потихоньку плачет около собственного прибора, первого и такого трудного детища своей медлительной фантазии.

В фильме этот мотив звучит глуше. Его драматический нерв в том, выдержат ли герои свою нелегкую схватку, не сломаются ли. Он суше, четче и где-то прозаичней романа.

Это проявилось и в любовных линиях картины.

Режиссер М. Шапиро, показавший себя в «Искателях» зрелым, интересным художником, безжалостно рисует нечистую, ненужную связь Лобанова с Ритой. Нет никаких словесных комментариев. Только грязная жалкая комнатенка, где они встречаются, обстановка дешевого дома свиданий с огромной пухлой кроватью и базарным ковриком на стене, только сладкий и наглый голос разговаривающей по телефону соседки, специфические словечки: «дорогуша», «лакиши», всей своей жаргонной обнаженностью освещающие то, что происходит между Лобановым и Ритой.

Но поэзия, романтика настоящей любви из фильма ушла. Марина в фильме выбирает между жуликом и честным человеком. В романе все сложней: она приходит к Андрею не потому, что тот интереснее ее прежнего возлюбленного—Вадим, может быть, талантливей и наверняка тоньше. Но в нем нет того

душевного жара, той отдачи себя без оглядки любимому человеку, которые Марина находит в Андрее. В картине их отношения несколько рассудочны, вялы. И дело не спасает параллель с «Королевой Марго»—мол, и теперь не хуже чувствовать умеют.

Но, может быть, этот просчет и объясним: в той трудной повседневной борьбе, которую ведут герои фильма, мало остается места для лирики.

Конечная оценка фильма, во всяком случае, определяется другим: правдой и драматизмом конфликтов, пронизывающим его пафосом гражданственности.

●

Эта статья была уже написана, когда нам пришлось познакомиться с опубликованной «Вечерней Москвой» рецензией на фильм «Искатели» под заголовком «В зеркале тусклом, неверном...». Автор ее артист Н. Крючков пишет, что не будет вдаваться в оценку достоинств одноименного романа Д. Гранина, но весь его критический разбор, вернее разнос, фильма, ясно показывает, что он и не видит каких-либо достоинств в романе. Более того, по существу, Крючков квалифицирует книгу как произведение идейно порочное, правда... ругая ее посредством фильма. Делается все это довольно нехитрым способом.

«В этом киноварианте все вдруг оказалось перевернутым с ног на голову»,—патетически восклицает автор. Далее, естественно, перечисляется все, в чем проявилось это преднамеренное искажение произведения: «Профессор Тонков предстает перед нами как отъявленный негодяй, потерявший совесть. Таков же и его помощник Смородин. Долгин (он к тому же заместитель секретаря парторганизации)—не только перерожденец и бюрократ; судя по его поступкам, он вредитель. Фактически на путь вредительства становится и попавший под его влияние Потапенко. Из министерства приходит преступный приказ прекратить испытание локатора, потому что диссертация одного из ответственных работников передана на отзыв Тонкову и не следует ему противоречить и т. д. и т. п. «Мрачная картина!»—ужасается автор. Но позвольте, что тут поставлено на голову? Достаточно хотя бы бегло познакомиться с книгой, чтобы увидеть—все это в ней есть, написано черным по белому, фильм ничего не добавляет, не акцентирует в обрисовке тех консервативных сил, с которыми борются Лобанов и его друзья. Да, профессор Тонков и его помощник в романе —жулики и негодяи, да, Потапенко действительно бюрократ. А всякий бюрократ, как известно, вредит нашему делу. И тем не менее эти «мрачные картины» не помешали в свое время всей нашей общественности и прессе единодушно оценить роман Гранина как «несомненный успех писателя», потому что в романе есть, как сказано в статье «Правды», «вера в силы нашего советского человека, глубокое проникновение в сложный, подчас противоречивый процесс творчества, раскрытие внутреннего мира персонажей, подлинная жизненная правда».

И, так же как неверно утверждение Н.Крючкова, что в фильме все поставлено с ног на голову, так же неверен его вывод, что «нет никаких светлых общественных сил ни внутри коллектива, ни вне его, на которые они (Лобанов и его товарищи.—*Ю.Х.*) могли бы опереться, которые бы оказали им поддержку». Есть в фильме и такие силы и такие люди, есть яркий образ коллектива, активно борющегося за изобретение Лобанова.

В последнее время в нашей литературе и кино появилось несколько идейно ошибочных произведений. Среди них и рассказ Д. Гранина «Особое мнение». Эти произведения были подвергнуты резкой и справедливой критике на III пленуме правления Союза писателей, на страницах печати. Однако осуждение ошибочных, даже вредных произведений художника вовсе не зачеркивает все сделанное им. Нашей критике чуждо нигилистическое охаивание достижений советского искусства. А именно к этому ведет стремление найти идейные пороки во всех произведениях писателя, однажды опубликовавшего ошибочную вещь.

В фильме «Искатели» есть несомненные и порой серьезные потери по сравнению с романом. Обо всем этом сказано выше. Но нет никаких оснований зачеркивать интересный и серьезный фильм, как это сделано «Вечерней Москвой», увидевшей картину (позаимствуем формулировку!) в зеркале тусклом и неверном.

Александр Аникст

«ДОН-КИХОТ» НА ЭКРАНЕ

Каждый, читавший знаменитый роман Сервантеса, посмотрев фильм, сделанный по этому произведению, легко может увидеть, что чуть ли не девять десятых сюжета книги остались за пределами фильма. Вы не увидите в нем ряда известных приключений Дон-Кихота. Даже памятное всем нападение Рыцаря Печального Образа на стадо баранов не попало в фильм. Более того, не очень много осталось и от знаменитых рассуждений Дон-Кихота. Вы не услышите его мудрых советов Санчо Пансе о том, как должно вести себя разумному и справедливому правителю, а от замечательной речи Дон-Кихота о свободе остались всего лишь две-три фразы. И уж совсем никакого намека нет в фильме на те многочисленные вставные эпизоды и новеллы, которые придают столь большую масштабность повествованию. Внимательный зритель заметит, что даже те эпизоды романа, которые вошли в фильм, несколько изменены, и порядок их появления на экране иной, чем в романе Сервантеса.

Все это дало бы право говорить о вольном обращении сценариста Е. Шварца и постановщика Г. Козинцева с романом Сервантеса, если бы мы стали на точку зрения педантов. Но подумайте, до каких размеров вырос бы фильм, если бы в нем была воспроизведена полностью хотя бы только одна центральная линия сюжета, связанная с Дон-Кихотом и Санчо Пансой! Потребовалось бы, вероятно, около дюжины серий, чтобы охватить все сколько-нибудь значительные эпизоды романа. Едва ли это доставило бы удовольствие кому-нибудь, кроме самых академичных знатоков творчества великого романиста.

Перед сценаристом Е. Шварцем стояла труднейшая задача: вместить огромное идейное и художественное богатство великого романа в тесные рамки односерийного фильма, демонстрация которого длится всего лишь полтора часа. Мне кажется, что решение этой задачи было найдено самое верное. Были отобраны наиболее существенные элементы романа, в которых особенно полно воплощен идейный замысел Сервантеса.

Это оказались и наиболее известные эпизоды истории Дон-Кихота, памятные даже тем, кто давно читал роман и успел позабыть его детали.

Проблема экранизации классических произведений отчасти близка к проблеме литературного перевода. Как известно, можно перевести оригинал дословно—и при этом утерять нечто самое существенное в нем, и можно создать перевод, который, не будучи точным на взгляд педантов, по существу, окажется ближе к оригиналу, ибо здесь будет передано средствами другого языка то, что составляет душу произведения.

История кино знает немало постановок, в которых экранизация литературных произведений напоминала буквальный перевод. Такие фильмы превращаются в киноиллюстрацию к известному роману или драме, и воздействие их зависит от того, в какой мере зритель помнит литературный текст.

Совершенно очевидно, что творческое воспроизведение на экране шедевров литературы требует прежде всего донесения до зрителя самой сущности того, что хотел сказать великий писатель. Задача здесь еще более трудная, чем при литературном переводе, ибо здесь приходится переводить с языка одного вида искусства на язык другого вида искусства. В частности, кино не может в такой мере пользоваться прямой речью героя, как это доступно драме или роману. Здесь все должно быть переведено на язык действий, движений, мимики, жестов, и слово, сохраняющее свое значение, может быть лишь скупо представлено в сценарии и фильме, как бы венчая все то, что мы видим осуществленным в действии.

Г. Козинцев с подлинным мастерством решил труднейшую задачу экранизации грандиозного романа Сервантеса. Он создал художественное произведение, обладающее самостоятельной жизнью. Вы можете не помнить или не знать великий роман Сервантеса, но, смотря фильм, вы воспримете то, что составляет самую сердцевину этого великого произведения.

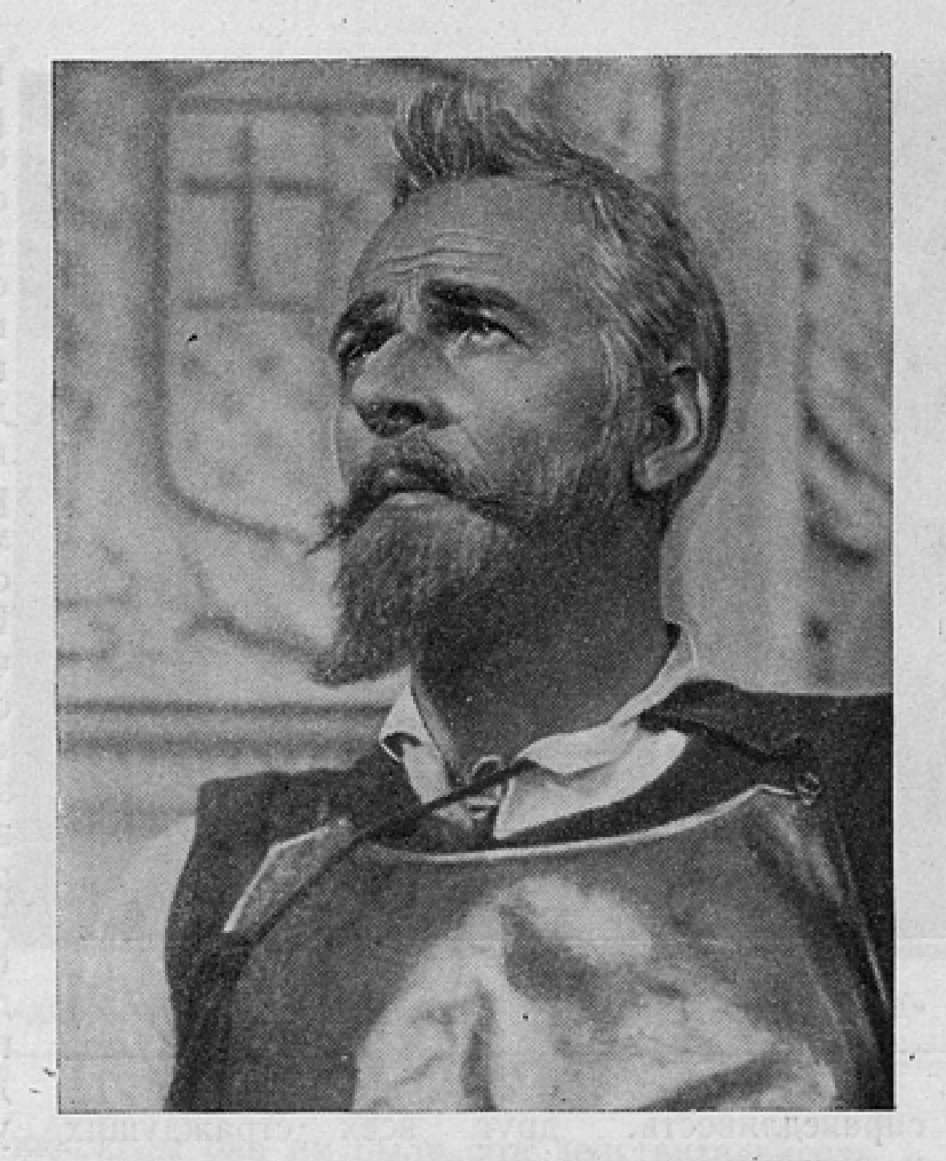
Говоря о самостоятельности фильма «Дон-Кихот», созданного Г. Козинцевым, я, конечно, ни в коей мере не хочу сказать, что фильм независим от книги Сервантеса. Если сравнение здесь уместно, то мне представляется, что фильм Г. Козинцева подобен планете, светящей отраженным светом. Это свой цельный, замкнутый в себе мир, повторяющий те же закономерности, какие определяют судьбы героев в романе Сервантеса.

Задача режиссера-постановщика усложнялась еще тем, что он делал не обычный, а широкоэкранный фильм. Я не киновед, но позволю себе высказать суждение и по этому вопросу. Передо мной, как и перед всеми зрителями, любящими кино, во всем блеске открылись те новые изобразительные художественные средства, которые возникают с введением широкого экрана. Даже нам, профессионально несведущим в этом деле людям, очевидно, что постановщик Г. Козинцев, операторы А. Москвин и А. Дудко, художники Е. Еней и Н. Альтман своей работой обогатили арсенал средств, которыми теперь будет пользоваться молодое у нас искусство широкоэкранного фильма.

Но фильм значителен не только своими формальными достижениями. Средства художественной выразительности существуют в нем не как самоцель. Хотя для создания фильма потребовался ряд смелых экспериментов, все стороны художественной формы неразрывно слиты с идейным содержанием фильма.

●

Роман Сервантеса породил целую библиотеку толкований. У Г. Козинцева был богатый выбор интерпретаций, предложенных выдающимися писателями и мыслителями. Тот, кто помнит знаменитую речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», увидит, что и Козинцев осмысливает образ героя как воплощение высокой жертвенности во имя благородной идеи. Дон-Кихот, которого мы видим в фильме в исполнении Н. Черкасова, близок



«ДОН-КИХОТ»

по духу тому благородному рыцарю, борющемуся за истину, которого так любил Тургенев.

Образ Дон-Кихота, созданный в фильме, несет в себе великую идею служения лучшим идеалам человечности.

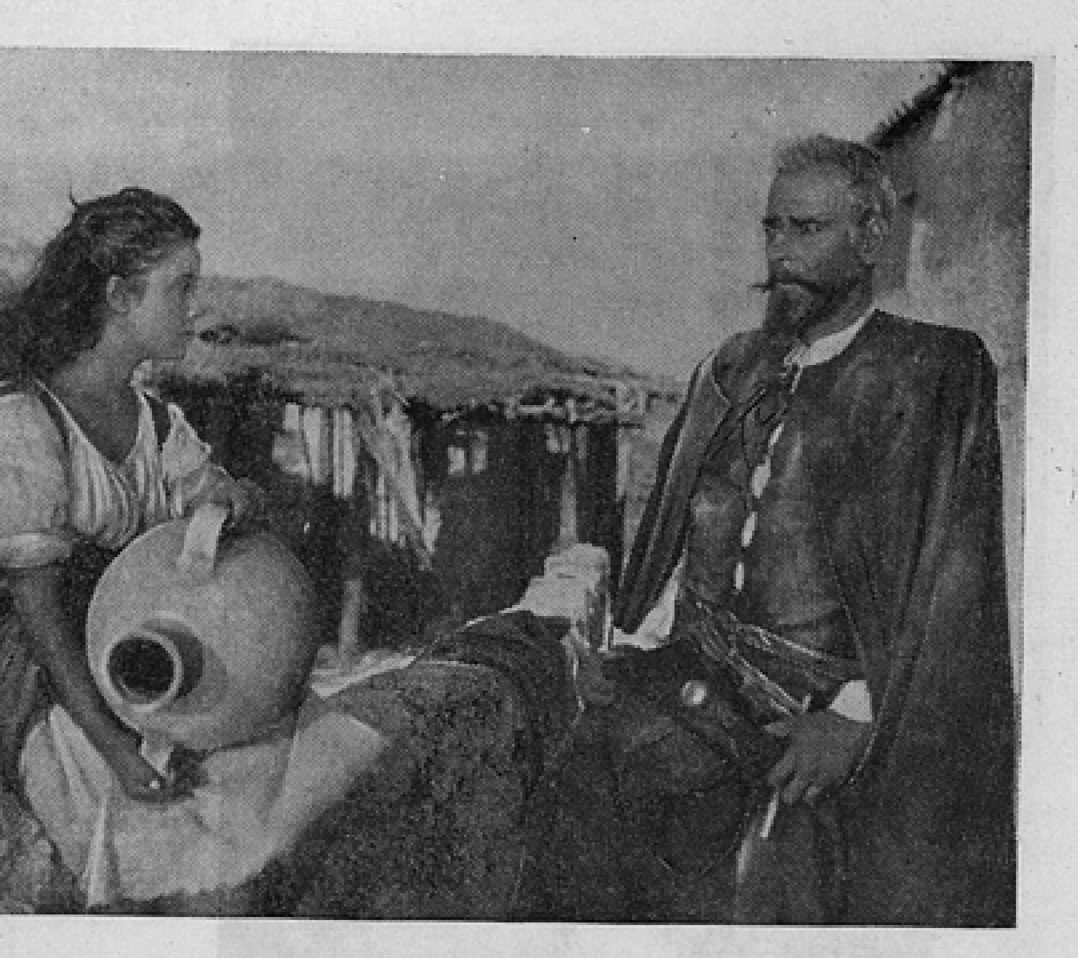
...Вот мы видим старого, изможденного рыцаря, лежащего в постели. Он болен, но не недугами своего тела. На краю постели самодовольный бакалавр Самсон Карраско пытается образумить старого рыцаря:

— Сеньор, послушайте человека, имеющего ученую степень! Времена странствующего рыцарства исчезли, прошли, умерли, выдохлись! Пришло новое время, сеньор! Новое! Тысяча шестьсот пятый год! Шутка сказать!

Глядя куда-то мимо бакалавра, как бы видя широкий мир за стенами своей комнаты, Дон-Кихот слабым голосом говорит:

— И в этом году, как и в прошлом и в позапрошлом, как сто лет назад, несчастные зовут на помощь, а счастливцы зажимают уши. И только мы, странствующие рыцари...

Голос Дон-Кихота обрывается, но мы знаем, что он хочет сказать: он—борец за



«ДОН-КИХОТ»

справедливость, друг всех страждущих и угнетенных. В сердце его живет непримиримая ненависть к злу.

Когда тот же Карраско насмешливо спрашивает Дон-Кихота:

— А сколько вас?

Рыцарь Печального Образа Отвечает:

— Не мое дело считать! Мое дело—сражаться!

Это правило истинно смелых...

Зритель, конечно, будет поражен замечательной сценой, когда Дон-Кихот оказывается один на один с могучим львом, но его не долго будет занимать вопрос о том, как это было технически сделано. Более глубокие мысли заглушают любопытство, и вот мы уже захвачены содержанием этого эпизода. Страшный зверь встретился глазами с упорным взглядом Дон-Кихота и мирно ложится в клетку, а рыцарь вступает с ним в беседу.

—Что, мой благородный друг, одиноко тебе в Испании?.. Мне тоже... Главное—не отказываться, не нарушать рыцарских законов, не забиваться в угол трусливо. Подвиг за подвигом—вот и не узнать мир.

Этого благородного энтузиаста зритель начинает любить так, как учил любить его Тургенев. Но Козинцев видит не только величие Дон-Кихота. Он следует за Белинским, когда раскрывает двойственность фигуры героя. Наш критик видел не только прекрасные стороны натуры Дон-Кихота, но и то, что составляло его главный недостаток—отсутствие «всякого такта действительности». В отличие от романтиков и этических идеалистов, превозносивших Дон-Кихота, как человека благородных идеалов, враждебных низменной действительности, Белинский в ту пору, когда он писал о Дон-Кихоте (см. статью о «Тарантасе» Соллогуба) подчеркивал неправомерность превознесения прав субъективного сознания над объективной действительностью. Поэтому Белинский считал, что отсутствие чувства действительности и делает Дон-Кихота сумасшедшим, шутом, посмешищем людей: «Если б эта храбрость, это великодушие, эта преданность, если б все эти прекрасные высокие и благородные качества были употреблены на дело, во время и кстати,—Дон-Кихот был бы истинно великим человеком. Но в том-то и состоит его отличие от всех других людей, что сама натура его была парадоксальная и что никогда не увидел бы он действительности в ее настоящем образе и не употребил бы кстати, вовремя и на дело богатых сокровищ своего великого сердца».

Мысль Белинского о том, что подвиг важен не ради себя самого, а как средство воздействия на реальную действительность, а это в свою очередь требует правильного понимания жизни, проходит через весь фильм Г. Козинцева. Выразительнее всего она представлена в истории с мальчиком, которого Дон-Кихот избавил от побоев его хозяина. Этот эпизод, как и в романе, дан Козинцевым в самом начале фильма, как один из первых подвигов Дон-Кихота в борьбе за справедливость.

Проходит много времени, и почти в конце фильма, когда Дон-Кихот бредет домой, чтобы уже больше никогда не пускаться на поиски приключений, вдруг опять появляется этот мальчик. Странствующий рыцарь обрадовался ему, ибо видел в нем живое подтверждение того, что подвиги его были не бесплодны. А тот, узнав рыцаря, в страхе кричит:

— Господин странствующий рыцарь! Не заступайтесь, не заступайтесь за меня никогда больше, хотя бы раздирали меня на части. Оставьте меня с моей бедой, потому что худшей беды, чем ваша помощь, мне не дождаться, да покарает бог вашу милость и всех рыцарей на свете. Вы раздразнили хозяина, да

и уехали себе. Стыдно, ваша честь. Ведь после этого хозяин меня так избил, что с тех пор я только и вижу во сне, как меня наказывают.

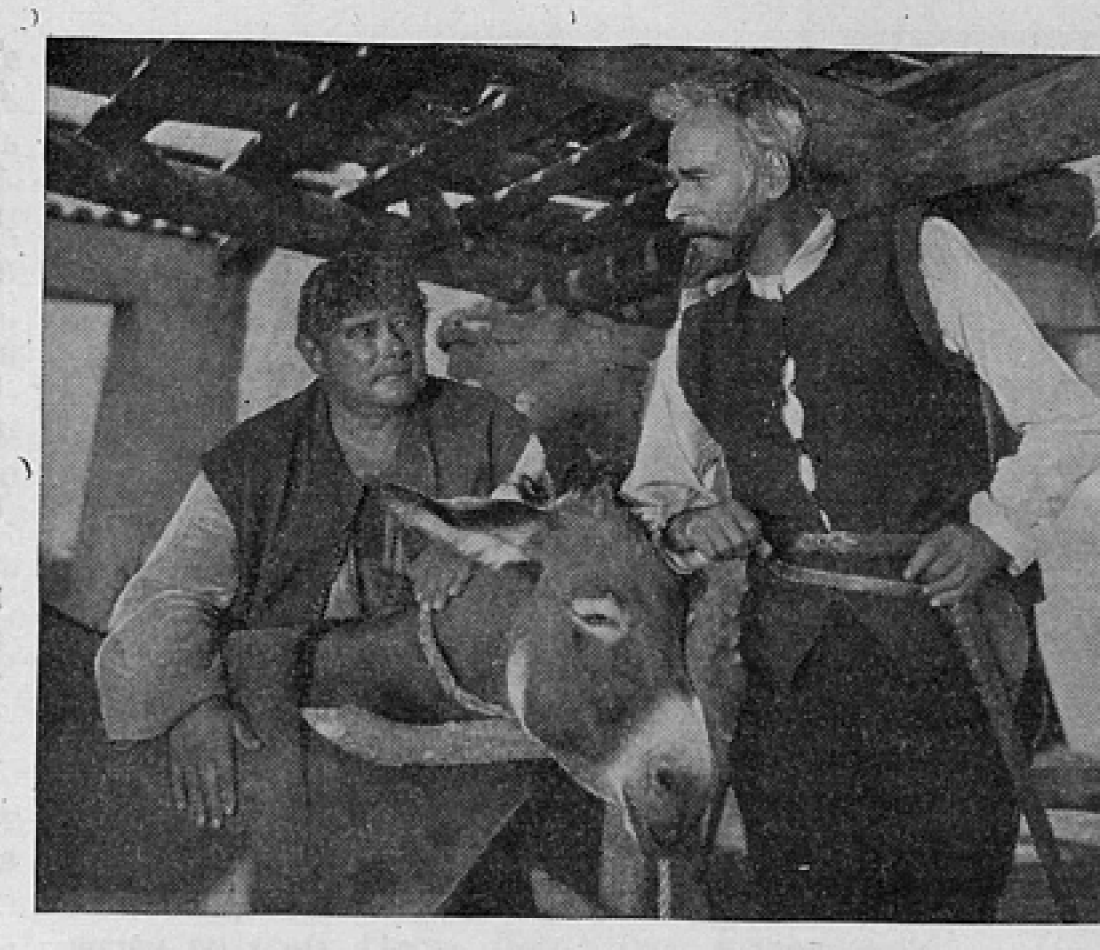
Дон-Кихот опускает голову. Его скорбное молчание говорит о многом. Оно лучше слов убеждает в том, что недостаточно иметь благородный идеал и желание бороться за него. Нужно знать жизнь, понимать действительность и, постигнув всю сложность ее противоречий, найти такие средства борьбы за справедливость, которые будут действенными, не нанесут ущерба тому идеалу, ради осуществления которого человек готов отдать все свои силы и даже жизнь.

•

Мы были бы несправедливы, если бы увидели в фильме только отражение тех глубоких и значительных толкований романа Сервантеса, какое встречается у выдающихся писателей и мыслителей прошлого. Естественно, что Г. Козинцев не мог пройти мимо мыслей Тургенева и Белинского о Дон-Кихоте, ибо они составляют часть великой традиции нашей отечественной общественной мысли. Но Козинцев—не иллюстратор толкований Тургенева и Белинского. Если бы он ограничился этим, то фильм имел бы для нас лишь историко-культурное значение, как и в том случае, если бы постановщик поставил себе целью истолковать «Дон-Кихота» в плане тех проблем, которые были актуальными в эпоху создания романа.

Козинцев увидел судьбу Дон-Кихота глазами человека нашей эпохи и стремился осмыслить ее в свете нашего исторического опыта. Только такой может быть позиция советского художника. Он не реставратор прошлого, не архивариус, углубляющийся в памятники, оставленные нам этим прошлым. Не пыль веков волнует его, а то, что может взволновать в истории Дон-Кихота человека нашего времени.

Сервантес стоял у колыбели буржуазного общества. Как гений, он уже на той ранней стадии его развития видел ущерб, наносимый миром корысти и чистогана человеческим душам. Мудрость Сервантеса в том, что он не строил себе никаких иллюзий о перспективах развития жизни. Он жил тогда, когда обнаружилась пропасть между гуманистическими идеалами и действительностью. Со стоическим величием Сервантес призывал, однако, не отворачиваться от действительности,



«ДОН-КИХОТ»

какою бы она ни была. Эта действительность была сильнее самых благородных порывов и стремлений человека. Вот откуда та горькая усмешка, которая кривит губы Сервантеса, когда он рассказывает нам смешную и печальную историю своего героя. И хотя Сервантес отличался от Рыцаря Печального Образа тем, что обладал чувством действительности, но так же, как и Дон-Кихот, он не знал, что и как нужно сделать для того, чтобы благородные идеалы человечности восторжествовали. Единственное, что оставалось Сервантесу,— спасать разум.

Точка зрения советского художника определяется огромным историческим опытом, который человечество приобрело за века, истекшие после создания великого романа и особенно за последние десятилетия. Мы живем в эпоху величайших общественных преобразований. Позиция Г. Козинцева— это позиция советских людей, обогащенных опытом революционного преобразования жизни, знанием средств и путей, какими нужно идти к достижению тех идеалов, для которых в эпоху Сервантеса не было места в действительности.

Отсюда иная тональность фильма о Дон-Кихоте, отличающая его от романа Сервантеса. Там мудрая, несколько скептическая усмешка автора, с горечью отдающего отчет



«ДОН-КИХОТ»

себе в том, что мир невозможно изменить. Здесь, у Козинцева, страстное негодование против мира, в котором Дон-Кихот казался безумным, а его идеалы—смешными, глубокая убежденность в том, что многое зависит от самих людей, от их воли и ума, энергии и дерзания.

Негодование и ненависть художника обращены против власть имущих, против «хозяев жизни», угнетающих народ и распоряжающихся его судьбами по своей прихоти, глубоко аморальных по самой своей природе.

Это выражено в эпизоде пребывания Дон-Кихота при герцогском дворе. Придворная дама Альтисидора, случайно встретившая Дон-Кихота и позабавившаяся его причудами, решила привезти его ко двору герцога, чтобы потешить его светлость. Для герцога и его окружения Дон-Кихот всего лишь забавный шут.

Потешившись над рыцарем, герцог на прощание говорит ему:

— Не сердитесь, сеньор Дон-Кихот, это шутка, комедия, как и все на этом свете! Ведь и вы настоящий мастер этого дела. Вы необыкновенно убедительно доказали нам, что добродетельные поступки—смешны, верность—забавна, а любовь—выдумка разгоряченного воображения!

Б. Фрейндлих, исполняющий роль герцога, прекрасно передает холодную натуру этого человека, пресыщенного властью, готового экспериментировать над живыми людьми.

Таково же и все окружение герцога—это чванливые люди в броне вытканных золотом нарядов, под которыми нет ни сердца, ни души, для которых собственное благополучие важнее всяких идеалов, кажущихся им пустыми.

Весь эпизод при герцогском дворе—страстный протест против холодного бессердечия и тупого равнодушия сильных мира сего, далеких от народа и утративших всякое представление о человечности.

Но если для одних Дон-Кихот с его идеалами благородства и человечности—смешной шут, то для других он—шут опасный. Именно так думает духовник герцога. В образе этого персонажа воплощена вся инквизиция—не только полицейско-церковный орган феодальной монархии и католической церкви, но все мрачные силы, душившие свободу человеческой мысли, развращавшие души иезуитизмом, требовавшие отказа от истины и справедливости во имя подчинения авторитету несправедливой власти. Духовник считает Дон-Кихота дерзким и опасным человеком. Он в бешенстве кричит ему:

— Кто позволил вам шляться по свету, смущая бреднями простаков и смеша рассудительных. Возвращайся сейчас же домой, своди приходы с расходами и не суйся в дела, которых не понимаешь!

Дон-Кихот отвечает ему спокойно, с сознанием своего превосходства. И то, что он говорит духовнику,—отповедь всем поборникам мракобесия:

— Одни люди идут по дороге выгоды и расчета. Порицал ты их? Другие—по путям рабского ласкательства. Изгонял ты их? Третьи—лицемерят и притворяются. Обличал ты их? И вот встретил меня. Вот где ты порицаешь, изгоняешь, обличаешь! Я мстил за обиженных, дрался за справедливость, карал дерзость, а ты гонишь меня домой подсчитывать доходы, которых я не имею. Будь осторожен, монах! Я презрел блага мирские, но не честь!

Дон-Кихот произносит эти слова спокойно и неторопливо, и мы видим, что когда он их говорит, то мудр и разумен он, а безумен мракобес-инквизитор, мечтающий о том, чтобы люди, как скоты, уткнули головы в свои кормушки, не помышляя больше ни о чем. В этот момент он говорит не только от себя и не только за себя, а за все человечество, за всех, для кого смысл жизни отнюдь

не в том, чтобы удовлетворять свои личные потребности, а в том, чтобы сделать жизнь прекрасной для всех, не для одних лишь избранных, поставленных в привилегированное положение и охраняющих свое благополучие посредством удушения свободы мысли.

Нет, не смешон этот высокий тощий рыцарь, когда он спорит с духовником. И не смешон он, когда заявляет своему лекарю, пытающемуся удержать его дома под предлогом болезни: «Промедление нанесет ущерб всему человеческому роду!». Дон-Кихот остро чувствует, что творится в мире. Он может не видеть этого своим зрением, но у его души есть глаза, и они видят массу обиженных, угнетенных, страдающих, тех, кому нужна помощь.

●

Новое в трактовке Г. Козинцева состоит в том, что он поднимает историю Дон-Кихота до высот подлинного трагизма. Там, где другие видели трагикомедию, постановщик фильма раскрывает трагедию героя. И здесь он уже выходит за рамки истории Рыцаря Печального Образа. Мы понимаем, что трагедия Дон-Кихота, которую показал Г. Козинцев, это трагедия самого Сервантеса, трагедия гуманистов эпохи Возрождения, всех тех борцов за благо человечества, которые не были вполне поняты, оценены и поддержаны теми, во имя кого они вели свою священную войну.

Дон-Кихот любит людей, они для него прекрасны, какого бы звания они ни были. Он видит красоту тех, кого называют «простыми людьми». Именно в этом глубокий социально-философский смысл того, что простую деревенскую скотницу Дон-Кихот воспринимал как самую прекрасную принцессу. Эта мысль проходит через фильм как одна из его главных лирических тем. Актриса, играющая роль Дульсинеи, создает образ обаятельной девушки из народа, красивой не утонченностью своих черт, привлекающей не изысканными манерами, а красотой юной женственности, здоровьем, естественностью. Она знает, что Дон-Кихот любит некую Дульсинею, но не подозревает, что сама она и является воплощением мечты старого рыцаря. Слыша о том, что Дон-Кихот, рискуя жизнью, совершает свои подвиги во имя возлюбленной, она с трогательной мечтательностью восклицает: «Ах, если бы кто-нибудь так любил меня!»

Тема любви, побуждающей к подвигам на благо человечества, прекрасно выражена в фильме. Не смешным выглядит для нас чувство Дон-Кихота, а истинно благородным, и именно так должен был решить эту тему наш художник, показывая, что и наиболее интимное из человеческих чувств—любовь—не должно вступать в конфликт с общественными стремлениями человека, а, наоборот, идти с ними рука об руку.

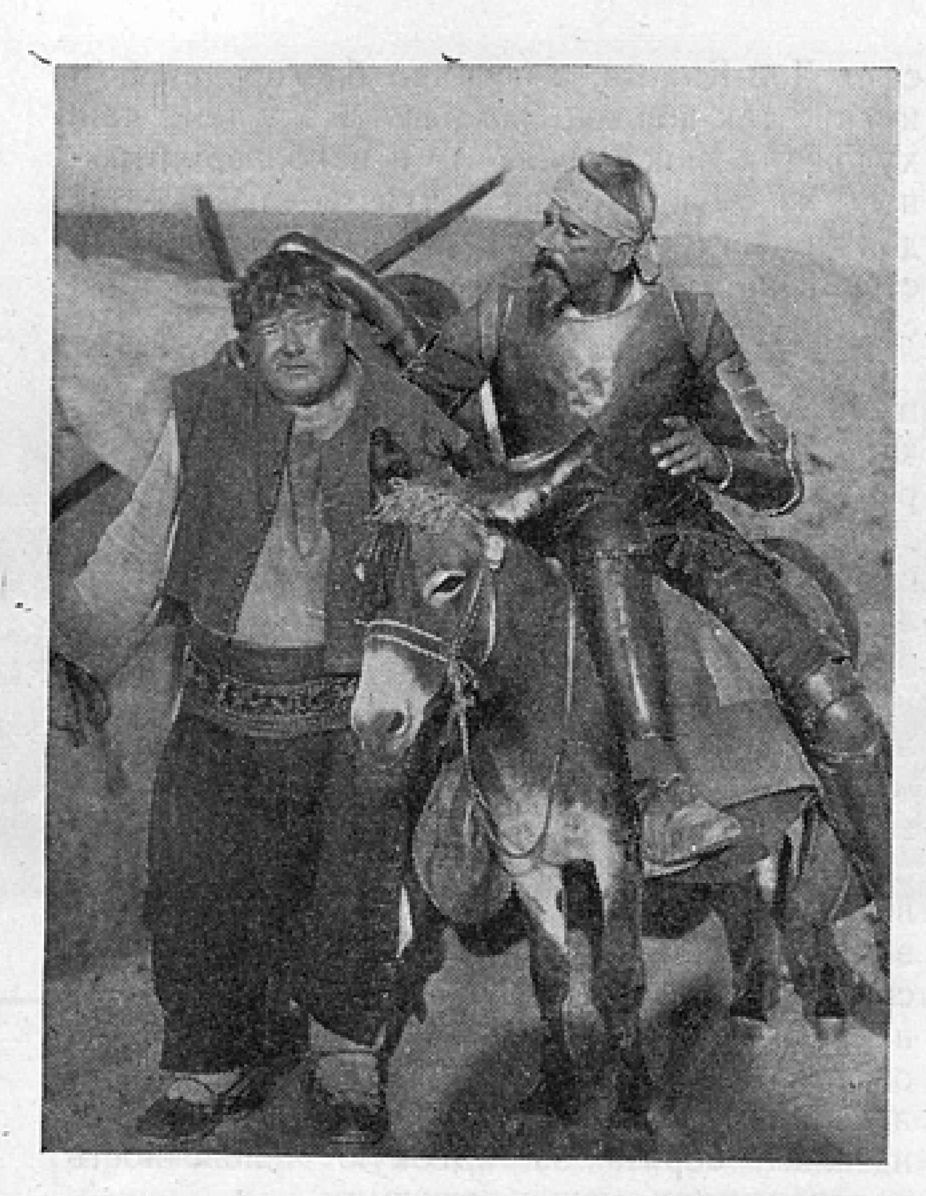
Дон-Кихот неоднократно подвергается искушениям в любви. В фильме на его пути встречается придворная дама Альтисидора, которая шутки ради пытается влюбить в себя Дон-Кихота. На постоялом дворе Дон-Кихот случайно оказывается на одной постели со служанкой Мариторнес. В обоих случаях он выдерживает испытание.

Может быть, его верность Дульсинее кажется смешной. Дон-Кихот и сам в какой-то мере осознает это, говоря служанке: «Верность вынуждает меня быть простаком». Но мы понимаем, что верность в одном подразумевает и верность вообще. Человек должен быть верен во всем. Пусть Дон-Кихот в этическом смысле «максималист». Его сила и его величие именно в той последовательности, с какой он нерушимо проносит через все искусы и испытания верность Дульсинее и верность идеалам, борясь за высокую человечность в отношениях между людьми.

Как мы уже сказали, трагедия Дон-Кихота в том, что его не понимают те, ради

«ДОН-КИХОТ»





«ДОН-КИХОТ»

которых он готов на любые муки и страдания. Это относится не только к Дульсинее, не знающей, что именно она и есть та прекрасная возлюбленная, в честь которой он совершает свои подвиги. Этого не знают и все люди, о чьем благе так печется Дон-Кихот. Дон-Кихот любит народ, но народ не понимает его. Он кажется крестьянам и ремесленникам всего-навсего забавным чудаком, над которым они могут только смеяться.

Трагического смысла полон эпизод с каторжниками. Дон-Кихот встречает на пути группу скованных цепями каторжников, которых ведут вооруженные стражники. Он заговаривает с осужденными, желая узнать, за что каждый из них несет наказание. Эти люди и в самом деле являются преступниками. Однако на вопросы Дон-Кихота они отвечают столь хитро, что рыцарь признает их невинно осужденными. Он требует, чтобы стража освободила их. Встретив отказ, Дон-Кихот разгоняет стражу, в чем ему помогают каторжники. Но затем отношение каторжников к Дон-Кихоту меняется. Когда он велит им отправиться к его даме сердца, чтобы сообщить о его новом подвиге, каторжники думают, что Дон-Кихот хочет их выдать властям, и они обрушиваются на своего освободителя.

И вот мы видим поистине трагическую картину. Дон-Кихот падает под градом камней, которые обрушили на него освобожденные им люди. Конечно, Дон-Кихот сам накликал на себя беду, ибо свойственное ему непонимание действительности привело к тому, что людей по-настоящему преступных он принял за несправедливо пострадавших. Дон-Кихот оказался в трагическом положении из-за своей веры в человека, в людей. Он совершил ошибку, но совершил ее из лучших побуждений.

А что сказать о каторжниках, освобожденных рыцарем? Они тоже люди, но потерявшие человеческий облик, утратившие самую сущность человеческого под влиянием той страшной жизни, на которую они оказались обречены. Поэтому нет у них ни разума, ни чувства, в частности чувства благодарности к своему освободителю. Они живут лишь самыми примитивными инстинктами. Все непонятное вызывает у них подозрительность и страх. Странная просьба Дон-Кихота отправиться к Дульсинее мгновенно превращает их в злейших врагов рыцаря. И тогда мы видим уже не лица, а искаженные страхом и злобой звериные морды...

Фильм Г. Козинцева достигает высот подлинно шекспировского трагизма в эпизоде на постоялом дворе. Проезжие путники решили «разыграть» Дон-Кихота. Сначала он по ошибке ложится на кровать, где Мариторнес ждет своего возлюбленного, погонщика мулов. Погонщик нападает на Дон-Кихота. Затем, когда толпа гогочущих постояльцев появляется, чтобы присутствовать при потехе, Дон-Кихот падает, споткнувшись о нарочно протянутую веревку. И вот он лежит на полу—худой, жалкий, но с горящими глазами, а народ, тот народ, ради которого Дон-Кихот не жалел сил и жизни, охвачен поистине гомерическим смехом. Мы видим искаженные лица людей, в чьем грубом веселье ощущается жестокое удовольствие при виде того, как другой попал в беду. Но Дон-Кихот выдерживает, и это самое тяжелое из всех испытаний, которым он когда-либо подвергался. Лежа на полу, корчась от боли, он кричит в толпу хохочущих людей:

— Не верю! Сеньоры—я не верю злому волшебнику! Я вижу, вижу, вы отличные

люди... Вы отличные, благородные люди, и я горячо люблю вас. Это самый трудный рыцарский подвиг—увидеть человеческие лица под масками, что напялил на вас Фрестон, но я увижу, увижу! Я поднимусь выше...

Но вместо того чтобы подняться, он падает, ибо потеха не кончилась, и для Дон-Кихота готова новая западня. Под ним проваливается люк, и он со страшной силой падает в погреб, где стоят меха с вином. Его разгоряченному воображению эти меха кажутся живыми существами. Они похожи на страшных чудовищ, и они так же смеются над Дон-Кихотом, как те люди, которые утратили человеческий облик...

Фильм Козинцева еще раз подтверждает старую истину, доказанную творениями художников прошлого, что самому трезвому реализму не противопоказаны приемы фантастики и символики. Здесь они тем более оправданы, ибо сама личность Дон-Кихота подсказывает обращение к такого рода приемам. Когда на глазах у зрителя меха с вином превращаются в страшных чудовищ, мы видим их как бы глазами Дон-Кихота, и для нас они тоже становятся символом мрачных сил, враждебных человеку.

Кто же повинен в том, что люди превращаются в чудовищ?

У Дон-Кихота есть один самый главный враг. Он называет его волшебником Фрестоном. Всюду и во всем он видит руку этого Фрестона, и он говорит Санчо Пансе, что Фрестон «искалечил души человеческие и омрачил их разум куда страшнее, чем полагал я, сидя дома!»

Мы ни разу не видим Фрестона в фильме, хотя Дон-Кихот часто говорит о нем. Невидимый Фрестон превращается в символ того зла, против которого главным образом и воюет Дон Кихот. Пафос борьбы Дон-Кихота в том, что он сражается против мрачных сил, которые принижают человека морально и интеллектуально, он борется за то, чтобы люди стали людьми.

И в этом же—центральная идея фильма.

•

Роман Сервантеса густо населен людьми всех званий и сословий. В нем представлен весь народ. Постановщик фильма очень хорошо выявил эту сторону великого произведения Сервантеса. В многочисленных эпизодах перед нами возникает облик народа, среди которого живет Дон-Кихот и во имя которого он жертвует своим покоем, отдавая силы борьбе.

Изображение народа у Сервантеса было глубоко реалистическим. Он не рисовал идеализированных пастухов и пастушек, как делали в те времена авторы пасторальных романов и поэм. Так же как и Шекспир, Сервантес не считал нужным идеализировать народ. Он изображал его с такой же смелой правдивостью, как и фламандские художники. Картина не во всех случаях получалась приглядной, но в ней была подлинная жизнь.

Может быть, кому-нибудь покажется, что это вступало в противоречие с народолюбием великих художников прошлого. На самом деле противоречия не было никакого. Парадоксом истории искусства является то, что в произведениях художников аристократического толка, далеких от народа и его подлинных интересов, жизнь простых людей представала в приукрашенном, идеализированном виде. Господствующим классам было спокойнее жить, когда они могли думать, что народу живется легко, красиво и хорошо. Художники

«ДОН-КИХОТ»



аристократического направления угодливо рисовали идиллические картины, ласкавшие глаза правителей.

Великие художники-гуманисты, по-настоящему любившие народ, отнюдь не считали нужным приукрашивать его жизнь. Напротив, они полагали своей важнейшей задачей правдивое изображение действительных условий существования народных масс. Не идеализировали они и сам народ, справедливо считая, что он не нуждается в этом. Именно такой была позиция великого реалиста Сервантеса.

В фильме Козинцева народ занимает значительное место, ибо советский художник правильно видит, что судьба Дон-Кихота, смысл всей его жизни могут быть поняты только в связи с судьбой народа. Народ в фильме изображен в тех реалистических красках, к которым мы привыкли в искусстве Сервантеса, Шекспира и художников XVII века. Смотря фильм, мы подчас как бы видим ожившие полотна художников тех времен. Это не внешний, не поверхностный реализм, выхватывающий бытовые детали, а полнокровный реализм, проявляющийся в той жизненности, с какой пред нами предстают образы людей из народа. Зритель видит пеструю, многоголосую толпу, и это не статисты, а живые люди, темпераментно реагирующие на все, что происходит вокруг них.

Выше было сказано о тех, кто не понимал Дон-Кихота, кто потешался над ним и даже обрушивал на рыцаря удары. Но это не весь народ и во всяком случае не лучшая часть его. Душа народа светится в глазах Альдонсы, она сказывается в заботе грубоватой служанки Мариторнес, ухаживающей за больным рыцарем и заступающейся за него, когда над ним издеваются на постоялом дворе. Но больше всего мы чувствуем не только душу, но и ум народа в оруженосце Дон-Кихота Санчо Пансе.

Возможно, что оценка, которую я сейчас выскажу, субъективна. Может быть, восприятие других зрителей было иным. Мне думается, что, с точки зрения актерского мастерства, наиболее полного воплощения образа в фильме Санчо Панса (Ю. Толубеев) несколько превосходит Дон-Кихота. Воплощение Дон-Кихота Н. Черкасовым полностью подчинено идее, что Дон-Кихот—«Рыцарь Печального Образа». Временами Дон-Кихот—Черкасов скорее похож на мрачного меланхолика, нежели на того энтузиаста идеи, каким был ламанчский рыцарь. Н. Черкасов очень выразителен тогда, когда передает лиризм Дон-Кихота. Его Дон-Кихот больше страдалец, нежели у Сервантеса. Герой романа обладает несомненно бóльшим темпераментом, более энергичен, чем тот Дон-Кихот, какого показывает нам Черкасов.

Санчо Панса, показанный нам в фильме, на мой взгляд, с исключительной полнотой воспроизводит сущность образа, созданного Сервантесом. Соответствие является не только внешним. Простодушная мудрость Санчо Пансы, его расчетливость, никогда не заходящая слишком далеко, осторожность, почти всегда переходящая в трусость, острословие, находчивость—эти и многие другие качества Санчо Пансы выявлены актером изумительно живо, непосредственно и с большим тактом, благодаря которому Ю. Толубеев не превращает Санчо Пансу в карикатурный или гротескный образ.

Самое прекрасное, самое светлое в Санчо Пансе—это его любовь к Дон-Кихоту, и Толубеев прекрасно сумел передать это. Пусть Санчо Панса сам не сознает того, но мы понимаем, что его любовь к Дон-Кихоту и преданность, с какой он следует за ним, есть выражение того, что идеалы Дон-Кихота, в сущности, дороги и Санчо Пансе. Хотя он может иногда—и даже очень часто—не понимать высоких побуждений Дон-Кихота, хотя он совершенно не склонен разделять его фантастических представлений о действительности, он не покидает ламанчского рыцаря и делит с ним все тяготы его беспокойной жизни.

Мы ощущаем и ответную любовь Дон-Кихота к своему оруженосцу. Когда Санчо Панса поехал «на губернаторство» и рыцарь остался без своего оруженосца, каждый из них остро почувствовал свою неразрывную связь с другим. Дон-Кихот, один в герцогском дворце, чувствует свою беспомощность в мелких практических делах, в которых ему всегда помогал Санчо Панса. А Санчо, ставший «губернатором», понимает, что ему нужна помощь Дон-Кихота для решения тех больших вопросов, с которыми он столкнулся как правитель острова.

Очень выразительны и эпизод их разлуки, когда они тоскуют друг о друге, и трогательная встреча на большой дороге, после которой они уже не разлучаются до конца.

Мне думается, что мысль, высказанная чуть ли не всеми критиками, писавшими о



«ДОН-КИХОТ»

романе Сервантеса,—мысль о неразрывности Дон-Кихота и Санчо Пансы, характеры которых как бы восполняют друг друга, очень верно проведена через весь фильм.

Санчо Панса при всей его кажущейся простоте, при всех недостатках—чудесный и совсем не такой простой человек, каким он выглядит на первый взгляд. Мы не раз видим, что он понимает вещи лучше и вернее Дон-Кихота. Но это лишь тогда, когда нужно решать повседневные житейские вопросы. У него богатый жизненный опыт, природная смекалка и здравый взгляд на действительность. Если ему и не хватает полета мысли, то зато он обладает инстинктом, благодаря которому понял, что сто́ит следовать за Дон-Кихотом в его трудных и опасных странствованиях в поисках истины и справедливости.

Один из наиболее ярких эпизодов фильма—история о том, как герцог шутки ради назначил Санчо Пансу губернатором. Фильм не смог вместить всех деталей этой истории, как она дана в романе. Сценарист и режиссер были вынуждены пожертвовать многим. Но главное они сохранили.

Когда Санчо Панса въезжает на своем осле в город, куда он назначен «губернатором», толпа встречает его хохотом. Санчо добродушно поглядывает на смеющийся народ и бросает в толпу:

— Спасибо, братцы! Худо, когда губернатора встречают слезами. А вы смеетесь—значит, рады мне.

Неожиданные слова Санчо заставляют толпу прислушаться к его дальнейшей речи.

— Когда губернатор сидит на осле—это весело. А вот, когда осла сажают в губернаторы, то уж не повеселиться.

Простота Санчо, его веселый нрав и доступность сразу завоевывают ему расположение народа. А когда Санчо в качестве судьи проявляет умение решать трудные дела, народ горячо приветствует и одобряет его. Санчо с радостью замечает, что народ умеет различить—«где правда, а где неправда», и тогда он обращается к народу:

— А если понимаете и различаете, почему сами не живете по правде и справедливости? Ох, трудно, трудно будет привести вас в человеческий вид. Главная беда—прикажи я вас всех перепороть, сразу помощники найдутся. А прикажи я приласкать вас, да ободрить—глядишь, и некому.

Глубокий демократический смысл этого эпизода у Сервантеса выразительно воспроизведен в фильме. Сервантес утверждал ту идею, что власть должна быть тесно связана с народом. Правитель, знающий нужды народа, его интересы и потребности, сумеет наилучшим образом выполнить свою задачу. При этом правитель может воспитать в народе чувство справедливости, показывая пример своими решениями и приказами. Таким правителем и оказывается Санчо Панса.

Увы, его губернаторство длилось недолго. Потеха быстро надоела герцогу, и Санчо покинул свой остров тогда же, когда Дон-Кихот оставил герцогский дворец.

С каким радостным остервенением придворная челядь «свергает» плебея Санчо, случайно оказавшегося у власти и за короткий срок успевшего показать, что он разумнее и справедливее феодальных правителей. На побои и оскорбления Санчо отвечает словами, в которых звучит гордость человека из народа, достоинство честного труженика:

—Ладно. Ухожу. Простому мужику всегда найдется дело. А куда денешься ты, мажордом, когда тебя выбросят со службы? Что ты умеешь, дармоед, лизоблюд?

И вот они снова бродят по дорогам—Дон-Кихот на Россинанте, а Санчо Панса на сером ослике. Но уже недолго осталось им сражаться.

•

Кроме тех врагов, против которых Дон-Кихот все время сражался, были у него еще враги, на которых он не обращал внимания. То были ближайшие к нему люди: его племянница, экономка, местный священник и цирюльник, как будто любившие Дон-Кихота, но совершенно не понимавшие его. Его страсть к подвигам в борьбе за справедливость казалась им болезненной причудой, проявлением помешательства. Они, эти люди здравого рассудка, только и помышляли о том, чтобы вернуть Дон-Кихота домой и с этой целью составили своего рода заговор.

Эти персонажи в романе Сервантеса разработаны очень интересно, с большой реалистической живостью. Там эти фигуры индивидуализированы. Постановщику фильма пришлось и здесь многим пожертвовать, но главное он сохранил и кое-что даже заострил. Все эти персонажи в фильме представляют обобщенный групповой образ мещанства с его так называемым трезвым здравым смыслом. В сущности, они не менее страшные и опасные враги для Дон-Кихота, чем неуловимый Фрестон. Точнее сказать, вместе с герцогом и его окружением, вместе с духовником-инквизитором они и есть реальное воплощение всего того, что Дон-Кихоту рисуется в виде фантастического образа врага рода человеческого Фрестона.

Дон-Кихота не смог поколебать в его убеждениях герцог, не смог запугать монах-инквизитор, но его перехитрили эти мещане, и в первую очередь самый ловкий среди них—бакалавр Самсон Карраско. Он то, что мы назвали бы культурным обывателем. Пройдя курс наук в Саламанкском университете, он приехал в родное местечко, «нашпигованный» последними медицинскими открытиями. Какова его «наука», можно судить по следующим его словам. Поясняя Дон-Кихоту, каким образом он сумел его вылечить, он говорит:

—Подумать только, неуч-цирюльник пускал вам кровь по нечетным числам, тогда как современная наука установила с точностью, что следует это делать только по четным!

Есть глубокий смысл в том, что бакалавр для достижения своей цели тоже облачается в рыцарские доспехи. Как рыцарь рыцаря, вызывает он Дон-Кихота на поединок и, будучи моложе и сильнее, одолевает Дон-Кихота. И тогда «по закону рыцарства» он требует, чтобы Дон-Кихот вернулся домой.

Дон-Кихот вынужден повиноваться. Скорбный, идет он в свое местечко, удрученный не тем, что бакалавр его победил, и даже не тем, что тот его перехитрил: больше всего огор-



«Дон-Кихот»

чает Дон-Кихота то, что он не сможет продолжать свою борьбу.

А довольный бакалавр поучает Дон-Кихота:

— Будьте благоразумны. Кому нужны странствующие рыцари в наше время? Что они могут сделать? Давайте, сеньор, жить разумно, как все... Надо жить, как учат нас философы: ничему не удивляться. Достойно пожилого человека во всех случаях жизни сохранять философское спокойствие... Жизнь сама по себе счастье! Живите для себя.

Но именно этого Дон-Кихот и не умеет— жить для себя.

В то время как он изрекает эти наставления, мимо проводят группу каторжников, нанизанных на бесконечно длинную цепь. Они бредут измученные и равнодушные, не озираясь, а Дон-Кихот останавливается и долгим внимательным взглядом рассматривает их. И хотя рыцарь молчит, мы читаем в его взгляде боль за все страждущее человечество. Разве честный человек может примириться с несправедливостью и гнетом? Когда бакалавр заключает свою речь девизом всех мещан— «живите для себя», Дон-Кихот одной фразой пригвождает его:

— Бакалавр! Ваше благоразумие—убийственней моего безумия.

На взгляд обывателя, Дон-Кихот—безумец, не понимающий разумного мира. В фильме Козинцева с особой силой выявлена идея Сервантеса о том, что, в сущности, именно Дон-Кихот подлинно разумный человек

в безумном мире—в мире, где царят зло, несправедливость, жестокость, обман, лицемерие, с которыми все примиряются, и даже более того, которым каждый своей пассивностью помогает господствовать в жизни.

Дон-Кихот побежден. Обстоятельства всегда оказываются сильнее его. Он побежден, но не сломлен. Можно помешать ему бороться. Можно заставить его жить в бездействии. Но нельзя убить в нем высокого стремления к самым благородным идеалам и особенно к величайшему из них—вере в человека. Вот почему нельзя без волнения смотреть на один из самых ярких эпизодов фильма, воспроизводящий знаменитое сражение Дон-Кихота с ветряными мельницами.

Этот эпизод осмыслен в фильме по-новому. Как и в романе, Дон-Кихот принимает мельницу за великана. Вот он—Фрестон, которого он так долго искал. Сейчас он бросится на него, и этот «виновник всех горестей человеческих рухнет, а братья наши выйдут на свободу». Дон-Кихот пришпоривает коня, вонзает копье в крыло мельницы. Его подхватывает вверх. Рыцарь кружится на колесе, но он не теряет мужества—и вот перед нами фигура Дон-Кихота, как бы сцепившегося с врагом, который хочет его сокрушить, и мы слышим голос стойкого рыцаря:

— А я говорю тебе, что верую в людей! Не обманут меня маски, что ты напялил на их добрые лица! И я верую, верую в рыцарское благородство! А тебе, злодею, не поверю, сколько бы ты ни вертел меня. Я вижу, вижу: победит любовь, верность, милосердие! Ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой! Да здравствуют люди! Да погибнут злобствующие волшебники!

И пусть Дон-Кихот снова падает на землю, разбитый и искалеченный, мы знаем, что был миг если не победы, то великого предвестия ее, одно из звездных мгновений, озарявших черный небосклон истории общества, в котором царили гнет и несправедливость...

И вот наконец Дон-Кихот на смертном одре. Перед ним появляются видения тех, кто были ему дороже всего,—Дульсинея, Санчо Панса. Они умоляют его жить, не покидать их, и Дон-Кихот произносит свои последние слова:

— Сражаясь неустанно, доживем, доживем мы с тобою, Санчо, до золотого века. Обман, коварство и лукавство не посмеют примешиваться к правде и откровенности. Мир, дружба и согласие воцарятся на всем свете. Справедливость уничтожит корысть и пристрастие. Вперед, вперед, и ни шагу назад!

Голова Дон-Кихота падает на подушку, руки вытягиваются в последней судороге. Дон-Кихот умер.

Кажется все кончилось.

Но нет, подождите:

Вот перед нами снова возникает величественный пейзаж, на фоне которого мы не раз видели Дон-Кихота,—могучая горная гряда Сьерра-Морены. Спокойно и недвижно стоят горы, освещенные розовыми лучами заката. И вдруг мы замечаем какие-то две движущиеся фигуры. Мы узнаем их по силуэтам: это Дон-Кихот на Россинанте и Санчо Панса на своем осле едут в новый поход. Фигурки их становятся все меньше и меньше и наконец совсем исчезают из виду. Но мы знаем, они—этот славный рыцарь и его чудесный оруженосец—где-то бродят по свету, совершая подвиги во имя любви к человеку и к человечеству.

Ю. Королев

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

СЕКРЕТ УСПЕХА

Нужен ли сценарий в кинохронике? Допустимы ли инсценировки? Сама жизнь подсказала правильные решения, в спорах и дискуссиях были найдены ответы на эти острые вопросы: на первый—утвердительный, на второй—отрицательный. С этим все соглашаются... в спорах и дискуссиях. А на экране? В творческой практике кинодокументалистов проблемы эти далеко еще не решены.

Фильмы, снятые по сценарию, обычно отличаются более последовательным и полным раскрытием идеи и темы. В них все эпизоды, все кадры объединены в единое целое авторским замыслом. Однако очень часто авторы таких фильмов, вместо того чтобы искать в жизни и снимать ф а к т и ч е с к и й материал, предусмотренный сценарием, стараются искусственно «организовать» нужные кадры, то есть прибегают к инсценировкам, «восстановлению» фактов и тому подобным приемам, нарушающим жизненную правду. Конечно, есть в таких фильмах и непосредственные, подсмотренные в жизни кадры, но с ними соседствуют (даже в картинах, именуемых «репортажными») кадры, снятые «под репортаж»: внешне правдоподобные, а по существу недостоверные, фальшивые. Редко, к сожалению, бывает иначе,—когда сценарий определяет лишь принципиальный смысл необходимого эпизода, а операторы ищут, подсматривают в жизни соответствующий материал. В таких случаях фильм сочетает в себе развернутое решение темы и композиционную стройность с живой, репортажной подачей материала.

Примером такого сочетания может служить фильм «На улицах Вены», недавно выпущенный Центральной студией документальных фильмов.

Этот фильм продолжает серию картин о городах и столицах стран Западной Европы. За последнее время их выпущено немало: «В Риме», «Париж», «Из Рима в Милан», «В Лондоне», «По дорогам Франции». Интерес зрителя к этим фильмам понятен: они знакомят с обликом знаменитых городов, достопримечательностями, памятниками культуры. Все эти картины сняты очень живо, репортажно, в них есть много выразительных, удачно подмеченных сцен. Познавательная ценность этих фильмов несомненна, но все они в той или иной степени страдают общим недостатком: легковесностью наблюдений жизни, излишним увлечением внешней стороной увиденного, отсутствием анализа и обобщений, целенаправленного отбора фактов. В них много случайных кадров, интересных подчас не потому, что оператор сумел увидеть типичное, характерное, а потому, что сам материал привлекает своей «экзотичностью». По-видимому, фильмы эти снимались без ясного авторского замысла, без сценария, или сценарии были написаны без хорошего знания материала.

В этом отношении фильм «На улицах Вены» выгодно отличается от многих предыдущих. Основное его достоинство состоит в том, что он не только показывает, как выглядит одна из красивейших столиц Европы, но и объясняет, как и чем живет сегодняшняя Вена, рассказывает о социальной и политической жизни, о контрастах и противоречиях современного капиталистического города.

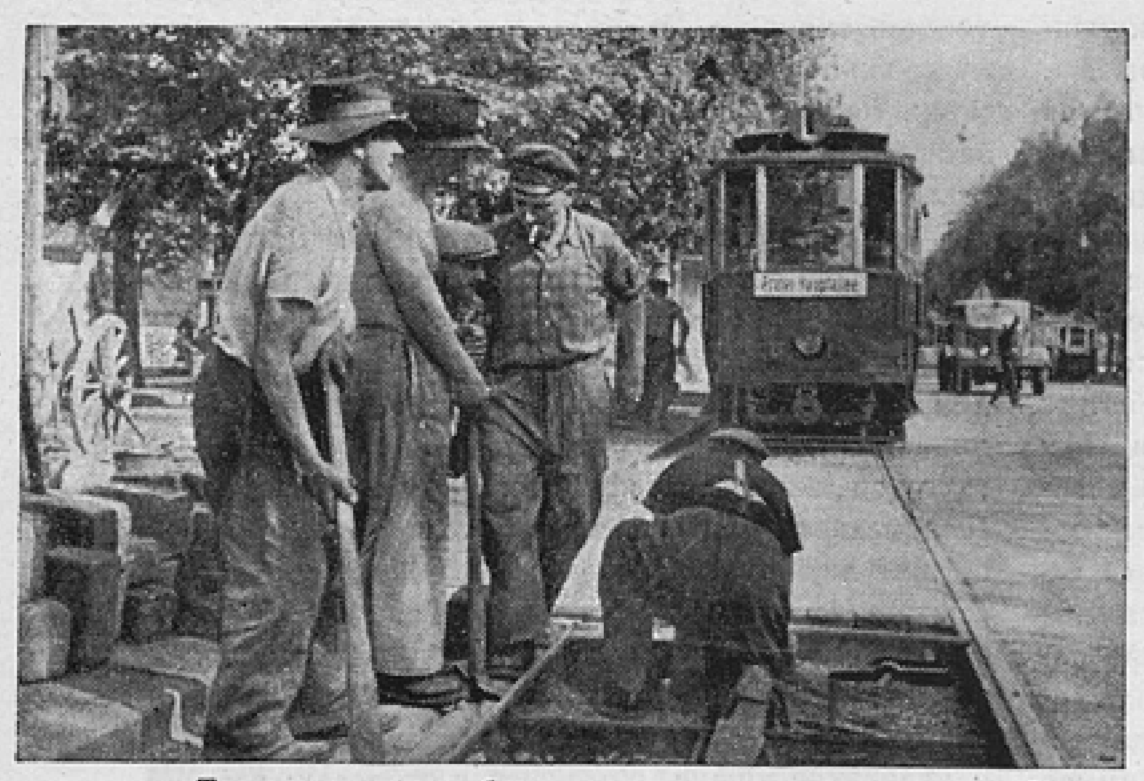
Вряд ли надо пересказывать содержание фильма. Достаточно сказать, что на протяжении четырех частей в нем показано многое: памятники национальной культуры и рабочие кварталы; дорогие рестораны, шикарные автомобили, последние моды сезона и маленькие нищие, роющиеся в отбросах; веселые танцы на улицах и процессии инвалидов труда; рождественские подарки «доброму» полицейскому и расправа с демонстрантами; «буги-вуги» и музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена, Штрауса, марши реваншистских «солдатских союзов» и горы цветов у памятника советским воинам, освободившим Вену.

С каждым кадром зритель узнает что-то новое, и вместе с тем поучительное, получает разностороннее представление о Вене и начинает понимать своеобразие этого города. В пейзажах, портретах, жанровых сценках раскрывается образ Вены, ее «душа», тот особый колорит, который венцы называют Gemütliches Wien, то есть «уютная Вена».

Автор-оператор А. Колошин показал себя большим мастером репортажной съемки. Все кадры фильма метко подсмотрены, сняты живо, изобретательно, смело. Он часто пользуется длиннофокусной оптикой, применяет необычные ракурсы, смазанные па-



«...С какой высоты ни глянете вы на Вену, вы знаете: там, где возвышается Штефансдом (Собор Святого Стефана), там сердце города, его начало и объяснение... Отсюда и начинается обычно знакомство с городом, ибо это—самое знаменитое здание Вены».



«...Тот, кто имеет работу,—доволен тем, что работает. В феврале 1957 года в Австрии насчитывалось 224 тысячи безработных. Население же страны составляет всего 7 миллионов».



«...Они тоже танцевали когда-то. Двигались свободно и весело. А главное—имели работу. Это инвалиды труда, которые вышли на улицу, чтобы потребовать сносных условий существования».

норамы (вспомним замечательные кадры аттракционов в Пратере, галлерею типов венских жителей в сквере, жанровые зарисовки в кафе, кадры «уличных беспорядков»). Он умеет заметить и уловить индивидуальную особенность человека, выразительное движение, характерную деталь. Запоминаются чудесные пейзажи Дуная и Венского леса, ночные улицы Вены.

Смонтирован фильм в хорошем, быстром темпе и поэтому смотрится очень живо, увлекательно. Иногда, правда, автор злоупотребляет короткими планами и зритель не успевает сосредоточиться, рассмотреть интересные подробности. Это касается той части фильма, где показаны памятники культуры, которым, в общем, уделено в фильме слишком много места. А вот рабочий класс Вены показан недостаточно широко, и хотя в дикторском тексте подчеркивается, что рассказ ведется только об улицах, тем не менее можно и нужно было показать венские заводы и фабрики, которых в городе много—ведь Вена является одним из крупнейших промышленных центров Европы. Зрителю это остается неизвестным. В фильме использованы кадры из американских «боевиков», а также архивный материал, снятый ранее оператором Колошиным. И черно-белый материал, включенный в цветную картину, не только не нарушил изобразительный строй фильма, но, наоборот, значительно усилил действенность ряда эпизодов. Автор широко применяет прием контрастного сопоставления, и это делает рассказ о Вене таким острым и волнующим.

Фильм сопровождается тонким, умным текстом, который написан и прочитан Ираклием Андрониковым.

Непринужденно и остроумно рассказывая о Вене, комментируя и поясняя происходящее на экране, сообщая интересные и важные подробности, Андроников подчеркивает значение каждого эпизода.

Голос Андроникова звучит с экрана на протяжении всего фильма, но он не назойлив, потому что гармонично сливается с изображением.

Лишь в одном месте этот голос кажется лишним, начинает мешать: в эпизоде у памятника Освобождения, где жители Вены в торжественном молчании чтут память советских воинов-освободителей. Не следо-

Кадры из фильма «На улицах Вены»

вало нарушать эту красноречивую тишину ненужными словами: «взгляните на эти скорбные лица», «вот женщина утирает слезы». Ведь это и так видно. Лучше было бы вспомнить, что советские войска, выполняя приказ командования сохранить Вену, избежать разрушения города, проявили тем самым великий акт гуманности и уважения к национальным чувствам австрийского народа.

К счастью, недостатков в фильме немного и они не мешают зрителю узнать и понять Вену, ее красоту, обаяние и в то же время увидеть глубокую социальную картину жизни большого города Западной Европы.

Чем же объясняется успех фильма?

Фильм снят по сценарию.

Автор сценария, оператор и режиссер картины А. Колошин несколько лет прожил в Вене. Тщательное изучение жизни города и страны, зоркое политическое зрение и тонкий вкус художника-документалиста позволили ему из большого запаса впечатлений выбрать самое существенное, типичное и характерное для Вены, определили целенаправленный отбор фактов, поиск нужных кадров.

Все сцены на улицах Вены подсмотрены. Каждый кадр не просто случайно увиден, а сознательно найден, несет в себе определенную смысловую нагрузку и отчетливо, ярко выражает отношение к происходящему: глубокое уважение к национальной гордости австрийцев; гневное осуждение тех, кто мечтает оживить тени фашистского прошлого; теплую симпатию к простым людям Вены, к тем, кто живет на рабочих окраинах города, во Флоридсдорфе и Карлмарксхофе, кто создает национальные богатства и культуру, кто выходит на улицы с красными знаменами и хочет дружбы с Советским Союзом, кто любит свою страну и борется за ее независимость, за нейтралитет, за мир.

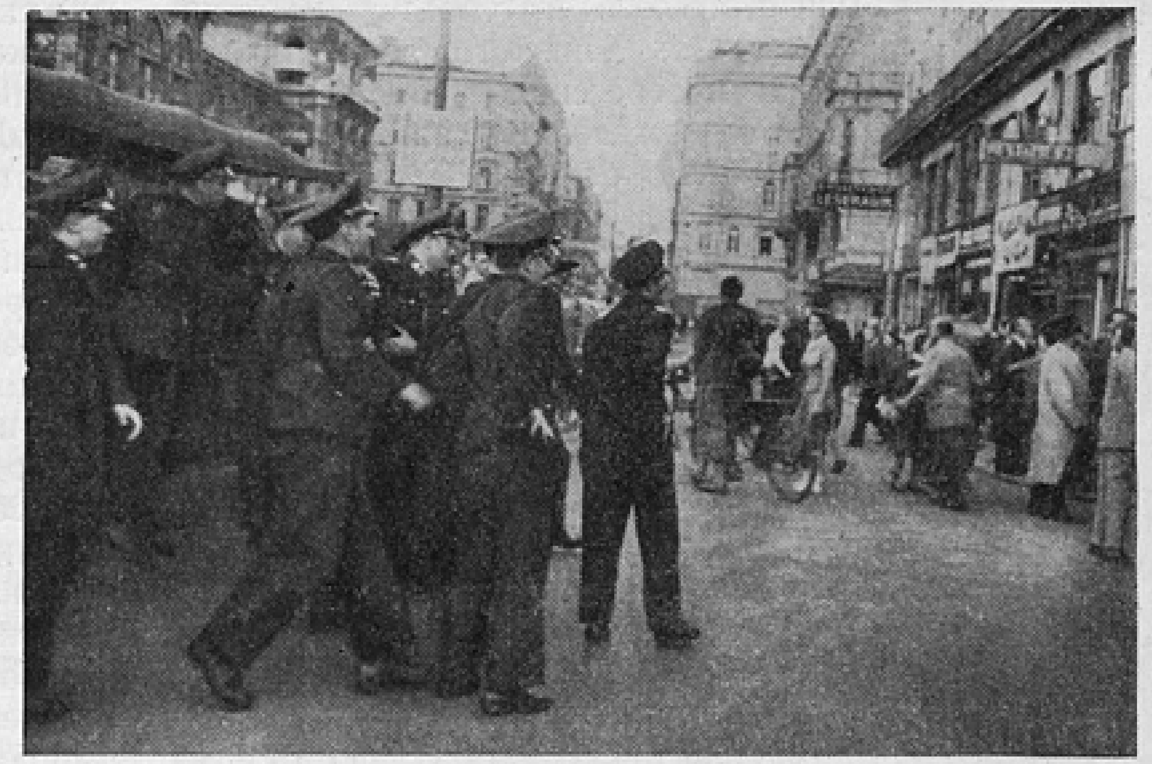
Весь фильм проникнут верой в то, что ярким заморским рекламам не нарушить красоту венских улиц, привозной какофонии и военным маршам не заглушить чудесную австрийскую музыку, а милитаристам и поджигателям войны не одолеть растущие прогрессивные силы Австрии.

Ясная идейная позиция авторов, целеустремленная репортажная съемка, острая публицистичность—вот в чем секрет заслуженного успеха фильма «На улицах Вены».

Кадры из фильма «На улицах Вены»



«... Ежегодно 1 мая трудящаяся Вена выходит на демонстрацию. Вот коммунисты. Сегодня, заявляя о своей решимости бороться за мирную независимую Австрию, коммунисты по-прежнему призывают к единству действий австрийского рабочего класса»...



«...Когда на улицы Вены выходит пролетариат, когда идет сплоченно рабочий класс,—у полицейских те же старые ухватки. Немало подобных сцен видели улицы Вены!»



«...Памятник Освобождения. Советских воинов, павших в сражениях за Вену, чтут австрийские патриоты. Сюда приходит каждый, кто понимает, что Советский Союз—верный друг Австрии»...

Г. Авенариус

БИТВА ЗА ПРАВДУ

Хотя большинство голливудских фильмов строилось и строится по стандартам весьма низкого уровня, в США существует и прогрессивное киноискусство, выпускаются содержательные картины, создатели которых смело борются за возможность говорить правду о действительности. Правда, эти картины тонут в потоках киномакулатуры, но сегодняшнее американское кино—это не только сочетание садизма, атомной пропаганды, милитаристских боевиков и рок-н-ролла.

Среди прогрессивных американских картин, поставленных за последние годы, выделяются «Школьные джунгли» Ричарда Брукса (фильм о малолетних преступниках по одноименной книге Эвана Хэнтера), «Безответный» С. Мейерса (фильм, направленный против расовой дискриминации), «Бронко апаш» Роберта Олдрича, повествующий об индейце, вступающем в героическую борьбу с угнетателями своего народа. Однако первое место среди этих произведений по праву занимает фильм Герберта Бибермана и Майкла Уилсона—«Соль земли», недавно выпущенный на экраны нашей страны.

История создания фильма «Соль земли»—это история героической борьбы за человеческие права, за правду в искусстве, за возможность довести до массового зрителя прогрессивное кинопроизведение, созданное независимой группой кинематографистов вне системы Голливуда.

Сценарий фильма воспроизводит действительные события, происшедшие в небольшом горняцком поселке Бейярд, расположенном на юго-западе штата Нью-Мексико. Богатейшие цинковые рудники Бейярда принадлежали «Эмпайр Цинк Компани»; население Бейярда, в основном состоявшее из мексиканцев, переселенцев из Мексики, существовало на более чем скудный заработок.

Руководители «Эмпайр Цинк Компани», используя существующие в США законы о дифференцированной плате рабочим, в зависимости от их расовой и национальной принадлежности оплачивали труд мексиканцев по минимальной расценке. В послевоенные годы рост налогов в связи с гонкой вооружений и одновременно рост цен на продукты первой необходимости значительно снизили и без того низкий жизненный уровень обитателей Бейярда.

В Бейярде вспыхнула забастовка. Горняки-мексиканцы предъявили администрации ряд требований. Они потребовали повышения заработной платы, точнее—уравнения их заработной платы со ставками белых. Руководители «Эмпайр Цинк Компани» отказались выполнить справедливые требования рабочих. Более того, демагогически используя букву «антитрестовских» законов и рассматривая профсоюз как своеобразную монополию, они обвинили бейярдских горняков в «заговоре» с целью «искусственно» взвинтить заработную плату и ограничить производство.

Горняки не сдались и не уступили. Около полутора лет продолжалась героическая борьба горняков с цинковой монополией, которая применяла против забастовщиков все средства—штрейкбрехеров, полицию, прокуратуру, гангстеров, провокации, слезоточивые бомбы, реакционную прессу... В течение восьми месяцев пикеты бейярдских горняков дни и ночи охраняли подступы к рудникам, чтобы не допустить туда специально привезенную в Бейярд банду штрейкбрехеров. «Эмпайр Цинк Компани» добилась специаль-

ного судебного постановления о запрещении членам профсоюза выставлять пикеты. Забастовщики отказались выполнять это незаконное постановление. Тогда—в порядке очередного беззакония—местный прокурор распорядился арестовать бейярдских пикетчиков. Исход стачки был поставлен под угрозу. После этого в борьбу включились женщины и дети Бейярда, участие которых в пикетировании не было предусмотрено судебным постановлением. Круглосуточно сменяясь каждые четыре часа, женщины и дети пикетировали подступы к руднику. Шериф, подстрекаемый агентами «Эмпайр Цинк Компани», натравил на пикет шайку головорезов-гангстеров, которые применили против женщин и детей бомбы со слезоточивым газом... Мужественные пикетчицы тем не менее не покинули своих постов. Тогда грузовики гангстеров, врезавшись на полном ходу в линию пикета, раздавили и изуродовали нескольких женщин. После этого начался беспорядочный обстрел пикетчиц.

В знак протеста против зверской расправы с пикетами Бейярда горняки штата Нью-Мексико провели всеобщую забастовку. Эта мощная демонстрация солидарности заставила «Эмпайр Цинк Компани» отозвать банды гангстеров и штрейкбрехеров. Владельцы рудников вынуждены были капитулировать—требования рабочих были удовлетворены.

Борьба бейярдских горняков с «Эмпайр Цинк Компани» закончилась победой. Но эта борьба была лишь предысторией фильма «Соль земли», прелюдией, так сказать, к той борьбе, в которую вылилась работа над сценарием и фильмом.

На материале событий героической забастовки бейярдских горняков решено было поставить правдивый, реалистический фильм, который опроверг бы измышления реакционной прессы, рассказал бы о реальных возможностях победоносной борьбы трудящихся против эксплуататоров. Инициатором этого мероприятия выступил межнациональный профсоюз горнорудной и плавильной промышленности.

В условиях политики «холодной войны» и «охоты за ведьмами» решение рабочей организации создать и выпустить на экраны США правдивый фильм о забастовке было поистине героическим. Решимости профсоюзной организации сопутствовал героизм прогрессивных кинодеятелей, получивших в результате деятельности пресловутой комиссии по расследованию антиамериканской деятельности волчьи паспорта. Эти кинодеятели немедленно откликнулись на призыв профсоюза: сценарист Майкл Уилсон написал сценарий «Соль земли». Уилсона консультировали непосредственные участники бейярдской забастовки и члены бейярдского отделения профсоюза. Уилсон дважды вносил исправления в свою рукопись, после чего горняки единодушно одобрили сценарий, найдя, что он





«СОЛЬ ЗЕМЛИ»

полностью соответствует жизненной правде.

Режиссеры Поль Джеррико и Герберт Биберман, после «второго суда над Голливудом» включенные в «черные списки» Ассоциации кинопродюсеров, с готовностью вызвались поставить фильм «Соль земли». Невзирая на запугивания, провокации и шантаж, они создали съемочную группу. Тем самым они бросили открытый вызов центру американской кинопропаганды и его руководителям.

«СОЛЬ ЗЕМЛИ»





Само собой разумеется, что ни «Парамаунт», ни «XX век-Фокс», ни остальные фирмы Голливуда не стали финансировать постановку столь «крамольного» фильма, в котором финансовой и промышленной знати смело противопоставлялась подлинная **соль земли**— простые люди, рабочие. Актерам, состоящим на учете в Голливуде, было запрещено сниматься у Бибермана.

Деньги на постановку дал профсоюз горняков, съемки решено было производить непосредственно в Бейярде, вместо актеров должны были выступить горняки и члены их семейств, непосредственные участники и очевидцы изображаемых событий. Среди съемочного коллектива фильма «Соль земли» было всего несколько профессиональных актеров: среди них Вильям Геер, исполнявший роль шерифа, и видная мексиканская актриса Росуара Ревуэлтас, игравшая роль Эсперанцы, жены рабочего-горняка Рамона Кинтеро. Самого Рамона вызвался играть председатель бейярдского отделения профсоюза Хуан Чакон...

Известие о том, что профсоюз горняков приступил к постановке фильма о борьбе и жизни рабочих, по-разному было встречено прогрессивной печатью и американской реакцией. Многие правые газеты с беспокойством отмечали, что постановка художественного фильма силами и на средства рабочих беспрецедентна в истории американского кино.

Американские реакционные круги всполошились. Голливудская Ассоциация кинопродюсеров и прокатчиков и председатель так называемого «Совета работников кино» Рой Боюэр заявили, что постановка фильма «Соль земли»... противоречит принципам американской демократии. Борьба, затеянная против бейярдских забастовщиков, была продолжена против создателей фильма о забастовке.

Конгрессмен - республиканец Дональд Джексон выступил в палате представителей с погромной речью, направленной против еще не осуществленного тогда фильма.

«Фильм умышленно задуман так, чтобы разжечь расовую ненависть и изобразить США как врага всех цветных народов»,—заявил Джексон. Требуя прекращения съемок, он утверждал, что эта кинопостановка является «дьявольской атакой на США» и «кошмарным актом международного коммунистического заговора». По свидетельству агентства Ассошиэйтед Пресс, Джексон призывал государствен-



«СОЛЬ ЗЕМЛИ»

ный департамент, министерство торговли и министерство юстиции отыскать «надлежащие законы» или издать «сответствующие распоряжения», которые помешали бы проникновению подобных фильмов в другие страны.

Истерические призывы Джексона встретили поддержку наиболее реакционной части конгрессменов. Министерство юстиции немедленно издало «соответствующие распоряжения»: радиостанция «Колумбия» сообщила для всеобщего сведения, что агенты службы иммиграции и натурализации при министерстве юстиции США арестовали артистку Росуару Ревуэлтас и заключили ее в лагерь Эль-Пасс (Техас), где содержатся лица, подлежащие высылке из США. Арест Росуары Ревуэлтас и издевательский суд над нею, осуществленные в нарушение действующих в США законов, были продиктованы понятными политическими соображениями: американской реакции было невыгодно допустить появление на экране фильма, говорящего правду о том, что творится за пресловутыми «стеклянными стенами» американской демократии.

По этому поводу одна из прогрессивных американских газет писала:

«Правдивый фильм может повествовать лишь о неприкрашенной правде, а это, по мнению людей, которые стоят за войну и расизм, поистине опасно. В фильме «Соль земли» говорится о том, что американские рабочие мексиканского и англо-саксонского происхождения могут жить, как старые соседи, в дружбе и согласии. В нем рассказывается о том, как компании выжимают пот из рабочих и заставляют их работать в рудниках, которые больше похожи на западню, угрожаю-

щую жизни рабочих. В нем показывается, что рабочие люди объявляют забастовку потому, что они и их семьи вынуждены отстаивать свое право на жизнь».

Выступление конгрессмена Джексона развязало руки реакционерам из американской кинопромышленности и их единомышленникам. Представители заатлантической «демократии», в прошлом добившиеся, чтобы у всех сотрудников Голливуда были «на всякий случай» взяты отпечатки пальцев для ФБР, травившие Чаплина и Лоусона, ополчились на горстку отважных людей, задумавших вне системы Голливуда и вопреки ей создать правдивый фильм.

Горнякам Бейярда пришлось героический опыт полуторагодовой борьбы за свои права применить в борьбе за право закончить съемки начатой ими картины.

К горнякам Бейярда и прогрессивным киноработникам, снимавшим «Соль земли», местные власти штата Нью-Мексико совместно с владельцами «Эмпайр Цинк Компани» применили те же методы шантажа и запугивания, террора и провокаций, которые ранее были использованы участниками фашистской «пятой колонны» по отношению к создателям прогрессивных фильмов «Блокада», «Признания нацистского шпиона», «Гроздья гнева» и «Диктатор».

Для борьбы со съемочной группой был создан специальный отряд из наемных хулиганов—«виджилянтов» («бдительных»). Дальнейшее напоминало дрянной голливудский боевик о похождениях шайки громил в прериях далекого Запада: на ферму, где хранилась киноаппаратура, был совершен налет. Уничтожить аппаратуру не удалось. Тогда «виджилянты» совместно с Эптоном—мэром города Сильвер-сити—напали на кинооператора, снимавшего один из эпизодов фильма «Соль земли». Во время налета была повреждена кинокамера, подожжены декорации... Поскольку и полиция и местная администрация поддерживали «виджилянтов», они стали открыто пользоваться методами черного легиона. Профсоюзные деятели Клинтон Дженкс и Флейд Бостик были избиты «виджилянтами». Автомашина Дженкса, игравшего в фильме небольшую роль и осуществлявшего общее руководство съемками, была обстреляна, здания профсоюзных организаций Бейярда и Карлсбада были сожжены, потом сожгли дом Бостика.

Несмотря на все попытки воспрепятствовать созданию прогрессивного фильма, летом 1953 года съемки были доведены до конца.

«Мы уверены,—заявил Клинтон Дженкс,—что американский народ скажет, что мы поступили правильно, завершив съемки своего фильма, несмотря на весь террор и препятствия, которые воздвигала реакция на нашем пути»...

После того как был снят последний кадр, начался едва ли не самый трудный этап работы съемочной группы Бибермана-Джеррико-Уилсона. Кинолаборатории, контролируемые голливудской «восьмеркой», отказывались проявлять негатив. Отказ мотивировался по-разному: в одних случаях лаборатория оказывалась «перегруженной», в других случаях цинично намекали, что не обслуживают «цветных» (в съемочной группе Герберта Дж. Бибермана было несколько негров). Кроме того, в любой из этих лабораторий негатив, созданный с таким трудом, мог быть «случайно» испорчен или мог попросту «исчезнуть». Озвучание фильма тоже превратилось в мучительно сложный процесс. Росуара Ревуэлтас, исполнительница роли Эсперансы Кинтеро, от лица которой велось повествование, была выслана в Мексику.

Съемочный коллектив преодолел и эти последние искусственно созданные затруднения. Фильм был закончен.

Это была трогательная и правдивая история о мужестве и героизме простых людей, отважно боровшихся за свои права. В образах Рамона Кинтеро, его жены Эсперансы, Френка Барнеса, Сальвадора и других участников бейярдской забастовки были талантливо воплощены и раскрыты замечательные качества представителей народа—человеческое достоинство, благородство, убежденность в правоте своего дела, неуклонная воля к победе. Участники бейярдской забастовки, воссоздавая ее на экране, играя при этом самих себя, как бы заново еще раз участвовали в героической борьбе с произволом администрации рудников, самоуправством полиции, беззаконием штрейкбрехеров. Это придало фильму небывалый и неповторимый оттенок подлинности, документальности и одновременно высокой художественной правдивости. Актеры, творчески вжившиеся в создаваемые ими образы, погруженные в подлинную атмосферу действия, не лицедействовали, а жили, тогда как горняки и их семейства, искренне и горячо стремившиеся воссоздать героику своей борьбы, становились актерами в лучшем смысле этого слова.

Можно (да и нужно, пожалуй) применительно к «Соли земли» говорить о влиянии классических советских фильмов и итальянского неореализма. Но правильнее, как нам кажется, отметить не столько влияние, сколько аналогию метода, совпадение результатов.

Талантливо и правильно воплощен режиссером подсказанный сценарием Майкла Уилсона метод подачи содержания фильма от лица Эсперансы Кинтеро.

Проникновенный, чуть-чуть приглушенный голос Росуары Ревуэлтас ведет за собою зрителя. Порою в обстоятельном, неторопливом рассказе возникают за душу хватающие трагические нотки... В рассказ Эсперансы яркими пятнами вклиниваются отдельные синхронно снятые куски. Они при этом не выпадают, а органически сливаются с общим стилем повествования. Фильм воспринимается как подкупающе-искренний и взволнованный рассказ простой женщины о социальной трагедии, участницей которой она стала, о тех уроках, которые она извлекла из всего пережитого, выстраданного и осознанного.

Особого внимания заслуживает работа операторов, которые на протяжении всего фильма старательно избегали назойливой и нарочитой композиционной «благоустроенности» кадра. Восстанавливая, документируя подлинные события, о которых рассказывает зрителю Эсперанса Кинтеро, они раскрыли атмосферу, обстановку действия с большим художественным тактом... Убогие интерьеры лачуг Цинктауна, выжженные солнцем холмы и дороги Нью-Мексико, суровые лица шахтеров—во всем этом операторы увидели и раскрыли своеобразную суровую поэзию.

«Соль земли» во многих отношениях необычный фильм: история художественного кино в капиталистических странах не знает примеров столь тесного и плодотворного сотрудничества творческого киноколлектива с представителями трудящихся. Бейярдские горняки консультировали сценариста, режиссера, оператора, подсказывали интонации, реплики, точки зрения аппарата. Но это была консультация особого рода, без всякого расчета на внешние эффекты, на сенсацию.

Голливуд привлекал в свое время при постановке фильма о танцорах Кестл—подлинную Айрин Кестл; во Франции фильм «Марта Ришар на службе Франции» консультировала Марта Рише—в прошлом знаменитая разведчица. В обоих случаях постановщиков интересовал в первую очередь сенсационный факт участия в постановке некоей «знаменитости», а вовсе не правдивое восстановление исторических событий.

Безыменные консультанты картины «Соль земли» рука об руку с постановщиками стремились дать правдивое изображение подлинных событий.

Бейярдцы в содружестве с группой прогрессивных кинематографистов одержали еще одну победу, но... борьба еще не закончилась..

— Это еще не конец!—произносит в финальном эпизоде фильма Рамон Кинтеро.

— Конечно, нет!—отвечает Эсперанса.

Это действительно был «еще не конец»: началась борьба за то, чтобы массовый зритель увидел фильм, созданный ценой нечеловеческих усилий.

Прокатные тресты и конторы, контролируемые Ассоциацией кинопродюсеров, отказались демонстрировать «Соль земли». Владелец небольшого нью-йоркского театра «Гранд» рискнул показать фильм Бибермана, за что был привлечен к ответственности...

В течение года шла борьба вокруг фильма—он демонстрировался в ряде европейских стран, где получил высокую оценку, и только после этого был показан в США.

Под давлением общественного мнения фильм наконец дошел до зрителя, которому он был адресован.

Такова героическая история создания фильма «Соль земли»—история, которая сама по себе могла бы послужить красочным материалом для создания произведения о мужестве простых людей и художников, борющихся за правду в жизни, за реализм в искусстве.





Чезаре Дзаваттини

УМБЕРТО Д.

ОДНА ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ УЛИЦ РИМА

(Улица, день.)

По одной из центральных улиц спокойно и организованно движутся демонстранты. Большинство—пожилые люди, старики. Кое-кто хромает, с трудом поспевая за демонстрацией и, чтобы не отстать, догоняет бегом.

Идущие в голове колонны несут большие плакаты: «Мы трудились всю жизнь», «Старики тоже должны есть», «Справедливость пенсионерам!», «Мы—парии в своей стране», «Увеличьте пенсии!».

Прохожие равнодушно смотрят на шествие. Иные улыбаются.

Следом за демонстрантами идут несколько полицейских, наблюдают.

Громко сигналя, колонну настигает идущий от площади Венеции автобус, и демонстранты вынуждены, поспешно расстроив свои ряды, уступить ему дорогу.

Гудки автобуса.

Автобус обгоняет шествие. Раздаются протестующие крики демонстрантов, торопливо снова собирающихся в колонну.

Возмущенные возгласы, крики демонстрантов.

Колонна сворачивает в поперечную улицу.

ПОПЕРЕЧНАЯ УЛИЦА

(Улица, день.)

Колонна направляется к небольшой площади.

В глубине площади появляется стая полицейских на «джипах». Они становятся поперек улицы.

Печатается с некоторыми сокращениями.

Колонна в молчании продолжает шагать вперед.

Тявканье мальчика, подражающего лаю собаки.

Идущий по тротуару мальчик дразнит собаку, которую ведет на поводке старик лет шестидесяти—Умберто Д. Это очень симпатичный старичок. Он выглядит несколько смущенным. Одет он скромно, но вид его исполнен достоинства.

Собака лает и пытается вырваться, броситься на мальчика.

Лай собаки.

Мальчик не отстает, то и дело тявкает, продолжая дразнить собаку.

Старику неловко, что его пес лает, и он смотрит на шагающих подле демонстрантов, как бы извиняясь. Умберто Д. угрожающе топает ногами.

И мальчик убегает, в то время как...

...все демонстранты начинают хором скандировать:

Хор голосов. При-бав-ки! При-бав-ки! При-бав-ки! При-бав-ки! Пен-сий! Пен-сий!

Старик также присоединяется к хору демонстрантов, но не сразу, а после минутного колебания, словно ему прежде нужно было набраться храбрости.

НЕБОЛЬШАЯ ПЛОЩАДЬ

(Улица, день.

Колонна выходит на площадь.

Полицейский комиссар в сопровождении нескольких полицейских идет навстречу демонстрантам, делая им знаки, чтобы они остановились.

Колонна останавливается.

Комиссар. Вы должны разойтись, у вас нет разрешения!

За спиной комиссара появляются несколько медленно едущих «джипов».

Демонстранты окружают комиссара, выкрикивая свои требования.

Голоса демонстрантов. «Мы требуем, чтобы нас выслушали», «Мы такие же граждане, как и все другие, и платим налоги», «Мы умираем с голоду», «Мы устали ждать...».

Стоящие впереди напирают на полицейских, из задних рядов слышатся голоса.

Голоса. Вперед! Вперед! Вперед!

Демонстранты оттесняют комиссара и полицейских.

Тогда полицейские на «джипах» включают сирены и въезжают в толпу демонстрантов.

Старики разбегаются во все стороны.

Вой сирен «джипов», грохот выхлопов, трели свистков полицейских, крики, вопли.

Стариков преследуют пешие полицейские и «джипы».

Несколько стариков с удивительной для их лет быстротой бегут через площадь.

Другие старики, спасаясь от наезжающих на них «джипов», бегут из последних сил.

Большинство укрывается в подъездах домов и в магазинах.

Умберто Д., с лающей собакой на поводке, бежит быстрее других. Обгоняя двух других стариков, он также вбегает в какой-то подъезд.

ВНУТРИ ПОДЪЕЗДА

(Улица, день.)

Три старика с трудом переводят дыхание, они очень испуганы и молча смотрят друг на друга.

Собака Умберто, лая, высовывается из подъезда на улицу.

Старик поменьше ростом показывает знаками Умберто Д., чтобы он втащил собаку в подъезд и заставил ее замолчать.

Оба старика. Тс... тс... тс...

Высокий старик. Ради бога, заставьте ее замолчать...

Умберто. Замолчи, Флайк, перестань...

Резко дернув поводок, Умберто втаскивает собаку в подъезд. Она продолжает лаять. Старики боятся, что лай собаки привлечет внимание полицейских; они пытаются заставить собаку смолкнуть, шикают на нее.

Наконец Умберто удается заставить пса замолчать.

Высокий старик, ворча, с опаской выглядывает на улицу.

Высокий старик (*тяжело дыша*). Мерзавцы! Негодяи!

Маленький старик (*тоже задыхаясь и показывая знаками, чтобы тот говорил тише*). Тише! Если услышат, они вас засадят.

Высокий старик. Я говорю не о полиции, а о тех, кто организовал шествие. Следовало получить разрешение.

Умберто. Его не дали.

Высокий старик говорит с большими паузами, едва переводя дыхание.

Высокий старик. Тогда... надо было сидеть дома...

Маленький старик в знак одобрения кивает.

Маленький старик. Правильно... правильно...

Умберто. Мне бы хватило, если бы пенсию увеличили на двадцать процентов— тогда я разделался бы со всеми долгами.

Высокий старик. У меня долгов нет.

Маленький старик. Сказать по правде, у меня их тоже нет...

Мимо подъезда, испуганно оглядываясь, пробегают несколько стариков. Все еще слышен рокот «джипов» и вой сирен.

Высокий старик с опаской выглядывает на улицу. Выбрав удобный момент, он, не простившись, поспешно выходит из подъезда и, приняв вид спокойно прогуливающегося человека, удаляется.

Маленький старик тоже осторожно выглядывает из подъезда, потом подает знак Умберто, словно хочет сказать ему: мы тоже можем идти.

Вот и он удаляется с подчеркнуто безразличным видом. Следом за ним уходит Умберто.

УЛИЦА ВБЛИЗИ ВИМИНАЛА *
(Улица, день.)

Оба старика шагают довольно поспешно, время от времени с тревогой оборачиваясь.

Теперь площадь почти совсем опустела. Лишь один полицейский «джип» шумит, объезжая площадь.

Умберто (*словно разговаривая сам с собой*). Мне необходима прибавка пенсии... Я получу разрешение в квестуре** и устрою демонстрацию один.

Маленький старик, усмехнувшись, на ходу представляется Умберто. Невнятно бормочет свою фамилию.

Умберто. Умберто Доменико Феррари... Кто проживет на 18 тысяч лир? Десять тысяч берет хозяйка. Ко всему еще она увеличила плату за комнату, эта... потаскуха. Но... прошу прощения!

Умберто пожимает плечами, сожалея, что у него вырвалось грубое слово, и продолжает шагать рядом с маленьким стариком по оживленной улице. Умберто бросил взгляд на собаку и, приободренный сердечной улыбкой маленького старика, достает из кармана большие часы.

Маленький старик (*ободряюще*). Ничего, ничего. Продолжайте... у нас мужское общество...

---

* Виминал—название одного из районов Рима, где находится Виминальский дворец—резиденция правительства и министерства внутренних дел. (*Прим. перев.*)

** Полицейское управление. (*Прим. перев.*)

Умберто смотрит на часы, но медлит опустить их обратно в карман. То ли ему хочется что-то сказать, то ли что-то сделать со своими часами. В самом деле, после некоторого колебания, он протягивает часы своему спутнику.

Умберто. Скажите, а вам нужны были бы часы?

Лицо маленького старика меняет выражение. У него нет часов, и ему неприятно, что в этом заставляют признаться.

Маленький старик. Ах, нет. У меня есть, есть часы. У меня их нет с собой, но часы у меня есть. Прекрасные часы.

Умберто. У меня пара. Поэтому одни я хочу продать. Послушайте, каков ход (*подносит часы к уху собеседника*). Стучат, как молоток.

Лицо маленького старика, в то время как Умберто прижимает к его уху часы, выражает преувеличенное восхищение.

Умберто подносит часы так близко к его глазам, что маленький старик вынужден откинуть голову, чтобы лучше их рассмотреть.

Умберто. Нет... нет... они не швейцарские. Это одни из тех немногих часов, которые сделаны не в Швейцарии (*с гордостью*). А ваши какой марки?

Маленький старик. Гм... хорошей! С золотым корпусом. Да, да... вот я и пришел. Я живу здесь. До свидания...

Маленький старик, пожав руку Умберто, входит в подъезд. Он оборачивается и приподымает шляпу.

Умберто, несколько удивленный таким неожиданным прощанием, отвечает на поклон и продолжает путь.

Убедившись, что Умберто его не видит, маленький старик, выходит из подъезда и торопливо направляется в противоположную сторону.

Умберто наклоняется, чтобы высвободить запутавшуюся в поводке лапу собаки и замечает удаляющегося маленького старика.

Умберто на мгновение застывает, но неожиданно зазвучавший двенадцатичасовой гудок заставляет его очнуться. Он выпрямляется и поспешно уходит. Каменщики со строительства дома, перед которым только что останавливался Умберто, прекращают работу. К ним присоединяются другие рабочие, спускающиеся с лесов.

СТОЛОВАЯ ДЛЯ БЕДНЫХ
(Помещение, день.)

Большой зал столовой для бедных. В нем столиков сорок. За столиками люди, судя по их виду, очень нуждающиеся. Их обслуживают официантки—и молодые и пожилые. Гул голосов, звон посуды, заказы официанток на кухне.

Женщина лет сорока в очках пальцем подбирает со стола крошки.

Старик в очень высоком старомодном воротничке молча сравнивает принесенную ему официанткой порцию с порцией соседа.

Несколько посетителей у кассы. Кассирша—молодая и энергичная женщина.

Один из посетителей, высокий мужчина, с виду чиновник, садится за столик неподалеку от кассы.

Неожиданно на его лице появляется выражение изумления. Он смотрит на Умберто, который знáком умоляет его подвинуться.

Высокий мужчина выполняет просьбу.

Умберто пытается незаметно подсунуть тарелку с едой собаке, которая жмется к его ногам.

Приближение официантки заставляет Умберто торопливо поставить тарелку обратно на стол.

Официантка несет на подносе маленькие графинчики с вином.

Официантка. Вам?.. Вам?..

Умберто достает из жилетного кармана несколько бумажек, не считая, хочет опреде-

лить, хватит ли ему денег. Он смотрит на официантку, но не может решить, взять вино или нет.

Умберто. Нет... Да, да, да... Нет, нет.

Официантка. Так да или нет?

Умберто. Нет.

Официантка уходит, а Умберто с молниеносной быстротой ставит тарелку перед собакой. Затем Умберто оборачивается к высокому мужчине и знаками просит его подвинуться, чтобы заслонить собаку от кассирши, сидящей против Умберто.

Умберто. Чуточку дальше... еще... нет... немного ближе... благодарю вас...

Высокий мужчина попеременно подвигается то вправо, то влево.

Подходит миловидная официантка. Она ставит перед Умберто тарелку с небольшим яблоком и прибирает со стола грязную посуду. Высокий мужчина протягивает ей чек.

Умберто, боясь, как бы официантка не заметила, что перед ним нет тарелки, суетливо помогает ей, собирает и ставит тарелки возле себя и передает их официантке. Та смеется — она не привыкла к такой предупредительности.

Официантка и Умберто обмениваются любезностями:

Официантка. Спасибо... Спасибо...
Сидящие за столом. Пожалуйста... пожалуйста.

Официантка собирается унести тарелки. Умберто печально смотрит на маленькое яблоко.

Умберто. А нет ли груши?
Официантка. Нет... они слишком дороги.

Официантка уходит. Умберто рассматривает яблоко, медленно вертит его в руках.

Сосед слева с недовольной миной указывает на свою тарелку с картофелем.

Сосед слева. Вы видите, как они жарят картофель? Его надо бросать в кипящее оливковое масло причем сырым...

Умберто. Я люблю, когда картошка пропитывается маслом... У меня мать была мастерица... Как хорошо она ее жарила...

Умберто говорит, словно о каком-то посетившем его видении, с жадностью глотая слюну.

В это время сосед слева подает знаки какому-то прохожему, который заглядывает с улицы в большое окно, словно желает сказать ему: «Чего тебе тут надо, болван?»

Человек на улице презрительно ухмыляется.

Сосед слева поднимается, с угрожающим видом повторяя свой безмолвный вопрос.

Прохожий все с той же презрительной гримасой, не спеша удаляется.

Умберто (*голос за кадром*). В магазине они сто́ят двадцать тысяч лир...

Умберто приставил свои большие часы к уху соседа, сидящего справа от него.

Сосед смотрит на окружающих, широко раскрыв глаза, с восхищением прислушивается к ходу часов.

Другой обедающий за одним столом с Умберто, бедно одетый человек, протягивает руку и берет часы. Он вертит их и так и сяк, желая показать, что вещь ничего не стоит.

Умберто. Я отдам их дешево, ведь у меня есть другие. Всего за пять тысяч лир...

Бедно одетый человек возвращает часы с таким видом, словно хочет сказать: нет, нет, вы сошли с ума.

Умберто обводит взглядом остальных своих сотрапезников.

Мужчина, сидящий напротив, показывает Умберто, что у него на руке есть часы.

Другой сотрапезник, бедно, но аккуратно одетый, отрицательно качает головой и говорит с заметным тосканским акцентом:

Тосканец. У кого есть часы, тот раб... Он должен говорить всем, который час, даже когда на улице адски холодно. Нет уж, дорогой мой...

Смеется.

Все остальные тоже смеются.

Умберто чувствует себя неловко; неожиданно он принимается пробовать голос, словно поет гамму; при этом он касается большим и указательным пальцами горла.

Умберто. А-а-а...

Все с удивлением смотрят.

Умберто указывает на горло.

Умберто. Что-то мне мешает в горле— такое ощущение, словно туда попал песок. И еще оно чуть распухло... Вы умеете считать пульс?

Умберто протягивает руку соседу слева.

Сосед слева берет руку Умберто.

Умберто ждет ответа с некоторым беспокойством.

Сосед слева качает головой.

Сосед слева. Нет, я не могу найти...

Посетитель, говорящий с тосканским акцентом. Пополощите горло уксусом, и вы почувствуете, как опухоль рассасывается. У вас, наверно, фолликулярная ангина.

Умберто. Как вы сказали?

Сотрапезник. Фолликулярная. Это слово вы найдете в любом толковом словаре...

Умберто. Я государственный служащий. Что же вы думаете, я не знаю, что оно значит?

Двое из сидящих за столом встают.

Только что вошедший посетитель занимает одно из освободившихся мест, делая при этом жест, который должен означать: вы посмотрите, что за грязь на этом столе.

Когда двое посетителей поднялись, стало видно собаку. Умберто спешит поднять почти пустую тарелку и ставит ее на стол.

Он встает, спускает с поводка собаку, улыбается соседу-тосканцу и направляется к выходу.

Бедно одетый человек торопливо доедает последний кусок, утирает губы, спеша догнать Умберто.

Официантка расстилает перед недовольным посетителем шуршащую чистую бумажную салфетку.

Умберто приближается к выходу, за ним идет бедно одетый человек, очевидно, желающий его догнать.

Едва Умберто собирается выйти на улицу, перед ним неожиданно вырастает кассирша.

Умберто (*пробует голос*). А-а-а-а...

Кассирша. Я все видела. Завтра я выставлю за дверь и вас и вашу собаку.

Умберто не находит, что ответить.

Бедно одетый человек приходит ему на помощь.

Бедно одетый человек. Но-но-но!

Кассирша. Да, выставлю за дверь... выставлю за дверь...

Бедно одетый человек подталкивает Умберто к выходу, дружески похлопывая его по плечу.

ВИА НАЦИОНАЛЕ

(Улица, день.)

Умберто и бедно одетый человек, выйдя из столовой, медленно идут по теневой стороне многолюдной Виа Национале.

Собака—она без намордника—бежит позади, нюхая землю. Умберто поеживается, его знобит.

Умберто. Я перейду на другую сторону, там солнце... А-а-а... (*Пробует голос.*)

Умберто и бедно одетый человек собираются перейти на другую сторону улицы.

Бедно одетый человек. Который теперь час?

Умберто (*вынимая часы*). Два часа.

Бедно одетый человек (*имея в виду часы*). Они неплохи, но очень уж велики. Из-за них, наверно, оттопыривается жилетный карман.

Умберто. Ничего, надо только застегивать пиджак, я всегда ношу его застегнутым на одну пуговицу.

Вдруг Умберто с невероятной быстротой бросается к своей собаке, находящейся метрах в двадцати от него—на нее мчится мотоцикл.

Мотоцикл с грохотом скрывается вдали. Умберто торопливо пристегивает поводок к ошейнику собаки.

Бедно одетый человек, оставшись на тротуаре, протягивает руку за подаянием. Однако идущий навстречу прохожий ничего не подает. Тогда нищий направляется к Умберто.

Умберто. А... а... мне очень трудно глотать...

Спутник с преувеличенной заботливостью берет Умберто за подбородок.

Бедно одетый человек. Откройте рот...

Умберто. А... а... а...

Бедно одетый человек. Ничего нет, ничего...

Идут дальше. Умберто прикидывает, как бы повыгоднее продать часы, его же спутник—как бы купить их подешевле. Они проходят мимо двух столкнувшихся, но не пострадавших при этом автомобилей. Владельцы машин шумно спорят, но наши старики не обращают на них внимания.

Умберто достает часы из жилетного кармана и протягивает их спутнику.

Умберто. Вам я уступлю их за четыре тысячи... Часы могут жить целую вечность... к тому же послушайте ход...

Умберто хочет приложить часы к уху спутника, но тот жестом показывает, что это ни к чему.

Бедно одетый человек открывает сумку, висящую у него через плечо под пальто. Сумка набита мелкими бумажными деньгами, большая часть из них самого низкого достоинства. Спутник Умберто начинает считать деньги, но тотчас же бросает это занятие.

Бедно одетый человек. Я отдам вам все, что у меня есть... Тут три тысячи... даже три тысячи с лишним...

Умберто (*удивленно глядя на сумку и на спутника*). Нет, нет, я сказал четыре...

Бедно одетый человек раскрывает сумку перед Умберто.

Бедно одетый человек. Тут все деньги...

Умберто в замешательстве глядит на кучу мелких бумажных денег.

Бедно одетый человек. Я оставлю вам и сумку. Вы занесете мне ее в столовую.

Бедно одетый человек решительно отстегивает сумку и отдает ее Умберто, а Умберто, поколебавшись, передает ему часы.

Бедно одетый человек. Ну так, до свидания...

Умберто. До свидания.

Умберто поворачивается, чтобы уйти, а его спутник, прислонившись к стене, снимает шляпу и принимает классическую позу нищего.

У Умберто захватывает дух от изумления.

Он уходит, пересчитывая деньги, но не доставая их из сумки.

КАСТРО ПРЕТОРИО *

(Улица, день.)

Умберто идет, заканчивая подсчет денег.

Вдруг он останавливается, смотрит на обувной магазин, мимо которого ему предстоит пройти. Умберто не хочет, чтобы его заметил владелец магазина.

* Название казармы и прилегающего к ней квартала в Риме. (*Прим. перев.*)

Собака убегает и останавливается у самого входа в магазин.

Встревоженный Умберто пытается подозвать собаку, свистит, подманивает.

Собака наконец послушалась. Умберто шлепает ее.

Мимо едет груженная доверху тележка, которую толкает молодой парнишка.

Умберто с юношеской быстротой подбегает к тележке и идет возле нее—тележка скрывает его от тех, кто находится внутри магазина.

Тележка неожиданно ускоряет ход, и Умберто остается без прикрытия.

Умберто уже у самого дома, он спешит, чтобы нырнуть в подъезд.

В то время как Умберто переступает порог подъезда, за его спиной раздается голос.

Голос. Феррари...

Умберто ошеломлен. Он в отчаянии. Но затем лицо его меняет выражение. Умберто старается улыбнуться. Он оборачивается, положив руки на сумку, словно желая скрыть ее.

На пороге обувного магазина стоит человек, который жестом о чем-то спрашивает Умберто.

Умберто, удаляясь, машет ему рукой.

Умберто. На этой неделе, на этой неделе!

Лицо человека принимает угрожающее выражение, он приближается к Умберто.

Обувщик. Ну уж нет... нет...

Умберто вынужден остановиться. Он достает записную книжку, раскрывает ее и показывает хозяину обувного магазина.

Умберто. Глядите... ваша фамилия стоит первой... Я заплачу вам первому...

Обувщик. Я не могу больше ждать...

Умберто шутливо грозит хозяину обувного магазина пальцем, словно разговаривает с ребенком.

Умберто. Ха, ха, если вы будете спорить, я вас поставлю в своем списке последним... Сейчас мне нужно заплатить за комнату, а потом я заплачу остальным... потом...

Умберто уходит, то и дело оборачиваясь и делая жесты, которые должны означать, что хозяин обувного магазина может быть совершенно спокоен.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ, ГДЕ ЖИВЕТ УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Открывается входная дверь, и появляется Умберто...

Умберто входит в длинный полутемный коридор, который освещается сквозь маленькое окошечко, находящееся высоко под потолком.

Сразу же слышит пение тенора в сопровождении рояля. Чувствуется, что поет способный певец-любитель.

Через несколько секунд слышится и женский голос—поют дуэт из «Лючии ди Ламмермур».

Умберто с величайшей осторожностью закрывает за собой входную дверь.

Он хочет войти в свою комнату, но, неожиданно услышав чей-то возглас, испуганно отшатывается.

Мужчина и женщина, лежавшие на кровати, поспешно вскакивают. Они почти совсем раздеты.

Умберто с силой захлопывает дверь и выскакивает в коридор. Сразу же открывается дверь напротив, ведущая на кухню, и на пороге появляется девушка лет восемнадцати, недурная собой, с крестьянским лицом. У нее несколько рассеянный взгляд. В руках она держит наполовину ощипанную курицу. В глубине коридора распахивается еще одна дверь, и появляется женщина лет сорока, квартирохозяйка Умберто. Из-за ее спины выглядывают двое мужчин.

Хозяйка с угрожающим видом приближается к Умберто. Она не некрасива, но, несомненно, зла.

Умберто (*кричит*). Кто это в моей комнате? Кто это в моей комнате?

Хозяйка вталкивает Умберто в кухню.

Хозяйка. Не кричите. Комната не ваша, это моя комната.

КУХНЯ В КВАРТИРЕ, ГДЕ ЖИВЕТ УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Девушка машинально продолжает чистить курицу, заметно, что она побаивается хозяйки.

Хозяйка притворяет за собой дверь кухни и говорит решительным тоном, но вполголоса, чтобы ссору не услышали ее гости.

Хозяйка. Это мои друзья, близкие друзья. Они на минутку прилегли отдохнуть... И, кроме того, выражать свое неудовольствие вам ни к чему. В конце месяца вы съедете.

Умберто. «Съедете»! «Съедете»! Неплохо придумали... Ни с того ни с сего выкинуть человека на улицу после того, как он прожил двадцать лет. Неплохо придумали.

Хозяйка. Вот увидите! Увидите! Ха-ха! А пока что уплатите-ка мне за прошлое.

Умберто (*кричит*). И уплачу! Уплачу! У меня есть деньги, уплачу...

Хозяйка. Не кричите!

Чтобы заставить Умберто замолчать, хозяйка уходит, хлопнув дверью.

Умберто успокаивает заворчавшую собаку.

Умберто (*девушке*). Выгонит! Куда я денусь? Все стараются схватить тебя за горло! Двадцать тысяч лир за такую дыру. К тому же еще с мышами...

Девушка-служанка, прислушиваясь, подходит к двери, чтобы проверить, действительно ли ушла хозяйка, потом берет миску с водой и ставит перед собакой.

Служанка (*удивленно*). Она берет с них тысячу лир в час, вы понимаете? Каждый раз тысячу лир!

Умберто. Да, да... я ее знаю, я ее знаю, но с Феррари она должна быть поосторожней... Она может заставить меня уплатить за комнату все, что я должен, но тогда закон будет на моей стороне!

Девушка положила курицу на стол, так что ее шея свешивается.

Собака, оскалив зубы, ворчит на курицу. Умберто осторожно, одним пальцем подвинул курицу, чтобы собака ее не видела.

Затем достает из сумки деньги и начинает пересчитывать пачечки, которые он приготовил, очевидно, по дороге.

Умберто дотрагивается до горла и слегка морщится.

Умберто (*пробует голос*). А... а... У тебя есть градусник?

Служанка глядит на него во все глаза, потом утвердительно кивает.

Она открывает стенной шкафчик, наполненный склянками и пузырьками, достает из него коробку с лекарствами, вынимает градусник.

На мгновение девушка замирает, словно боится, что ее кто-то застигнет.

Слышен скрип сначала отворяющейся, потом закрывающейся двери.

Служанка протягивает градусник старику, который несколько раз с силой его встряхивает.

Служанка знаками просит Умберто не очень усердствовать.

Служанка. Она усадила их в гостиной.

Умберто. Могла усадить их там с самого начала!

Служанка. Ах, нет! Там работали каменщики.

Умберто сует градусник под мышку и сидит, прислонясь головой к стене, не двигаясь и что-то ворча себе под нос.

Служанка взяла резиновый шланг, укрепленный на водопроводном кране, и, прикрыв отверстие шланга пальцем, точно направила

струю на стену, где длинной полосой чернеют муравьи.

Струя воды обрушивается на муравьев и смывает их.

Служанка прекращает охоту на муравьев и смахивает брызги, попавшие на платье.

Почему-то она пристально разглядывает свой живот.

С л у ж а н к а. Синьор Умберто, ничего не заметно?

Умберто не вникает в смысл ее слов.

У м б е р т о. Нет, ничего!

Служанка продолжает смотреть на свой живот.

С л у ж а н к а. Да нет... чуточку заметно! Вы знаете, что я беременна?

Лицо Умберто выражает крайнее изумление.

У м б е р т о. И ты говоришь об этом... так просто?

С л у ж а н к а (*как школьница, отвечающая на упреки учителя*). А как я должна об этом говорить?

У м б е р т о. А она... она знает?

С л у ж а н к а. Не дай бог, если узнает!

Словно тотчас позабыв о своей беде, служанка подносит к зажженной газовой горелке лист бумаги и с горящей бумагой подступает к другой куче муравьев в углу кухни.

С л у ж а н к а. И кто только знает, откуда они берутся. Посмотрите, сколько их...

Умберто удивленно пристально смотрит на служанку.

Неожиданно из коридора доносится резкий голос хозяйки.

Х о з я й к а. Можете войти.

Умберто и служанка вздрагивают от неожиданности.

У м б е р т о. Ты действительно уверена... что ты... в таком положении?

С л у ж а н к а. Три месяца, синьор Умберто.

Умберто, прижимая правую руку к туловищу, чтобы не уронить градусник, открывает дверь.

Служанка продолжает воевать с муравьями, и кухня наполняется дымом и носящимися в воздухе черными хлопьями.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Умберто идет по коридору, он направляется в свою комнату, дверь которой открыта.

КОМНАТА УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Окна открыты. На абажур наброшено полотенце, но свет погашен.

Собака обгоняет Умберто и спешит улечься в углу, на подстилке.

Умберто осматривается, подходит к постели и проводит по ней рукой. Затем он ставит на место стулья, приводит в порядок вещи.

Он снимает шляпу и пальто, вешает на вешалку, но вдруг вспоминает про градусник и в испуге шарит под одеждой. Умберто не находит градусника. Он огорчен. Вдруг Умберто чувствует, как градусник скользит у него по ноге. После ряда сложных манипуляций ему удается извлечь градусник.

Умберто приближается к выходящему во двор окну и пытается разглядеть, что показывает градусник. Наконец это ему удается, и он огорченно качает головой.

Из соседней комнаты доносится приглушенный смех и звук поцелуев.

Умберто ходит взад-вперед по комнате, то и дело прочищая горло и стуча каблуками, чтобы заставить считаться со своим присутствием.

Смех в соседней комнате не смолкает.

Умберто смотрит на собаку, открывает ящик, дает ей кусок сахару.

В комнату порой долетают звуки рояля и пение—поют дуэтом хозяйка и один из ее гостей.

В открытое окно доносятся из находящейся неподалеку казармы звуки трубы.

Неожиданно открывается дверь. В комнату влетает служанка и бросается к окну.

Умберто, который в этот момент снимает пиджак, молниеносно вновь надевает его.

Служанка глядит вниз: там виднеются улица, казарма карабинеров с часовым у ворот и просторный двор.

Один из выходящих из казармы карабинеров отдает честь часовому, смотрит вверх, видит служанку и приветствует ее.

Служанка ему отвечает.

Служанка вдруг отскакивает от окна, торопливо опускает жалюзи, смотрит вниз через прорези.

Она смеется и, взволнованная, подзывает Умберто.

Умберто дает еще один кусочек сахару собаке, заставляя ее служить, и подходит к окну.

Умберто видит на улице, метрах в тридцати от ворот казармы, двух карабинеров, которые ссорятся, указывая на окно.

Из ворот казармы выходят еще карабинеры; некоторые окружают ссорящихся и уводят их подальше от казармы.

Служанка. Тот высокий—из Неаполя, а низенький—нет...

Умберто. А твой—который из них?

Служанка. Оба они...

Умберто. Но кто же отец... папа?

Служанка медленно, слабыми рывками приподнимает жалюзи.

Служанка. Я думаю,—тот, из Неаполя.

Умберто. Как это—я думаю?

Служанка. Они отказываются... и тот и другой!

Из соседней комнаты доносится звук пощечины, стук падающего стула, всхлипывания.

Служанка на цыпочках подходит к двери, смотрит в замочную скважину, подзывает Умберто.

Умберто показывает, что он не желает смотреть. Слышится пение хозяйки. Служанка настаивает, чтобы Умберто посмотрел.

Служанка (*шепотом*). Она плачет.

Умберто приближается к замочной скважине.

Двое любовников—так, как видит их Умберто. Это пара, что была в его комнате. Мужчина, стоя, курит, а женщина плачет, обнимая его колени.

Женщина. Ответь мне... ответь...

Пение хозяйки неожиданно обрывается.

Служанка бежит к двери в коридор, а Умберто отходит от двери, ведущей в соседнюю комнату.

Умберто. А-а-а-а... Принеси немного горячей воды, грелку.

Служанка, кивнув, быстро выходит из комнаты.

Умберто вновь снимает пиджак. Его внимание привлекают две красивые толстые книги, лежащие на столике—это толковый словарь. Книги в роскошных переплетах. Умберто берет одну из книг и листает.

Умберто. Фо... фо... фолли... фолликуля...

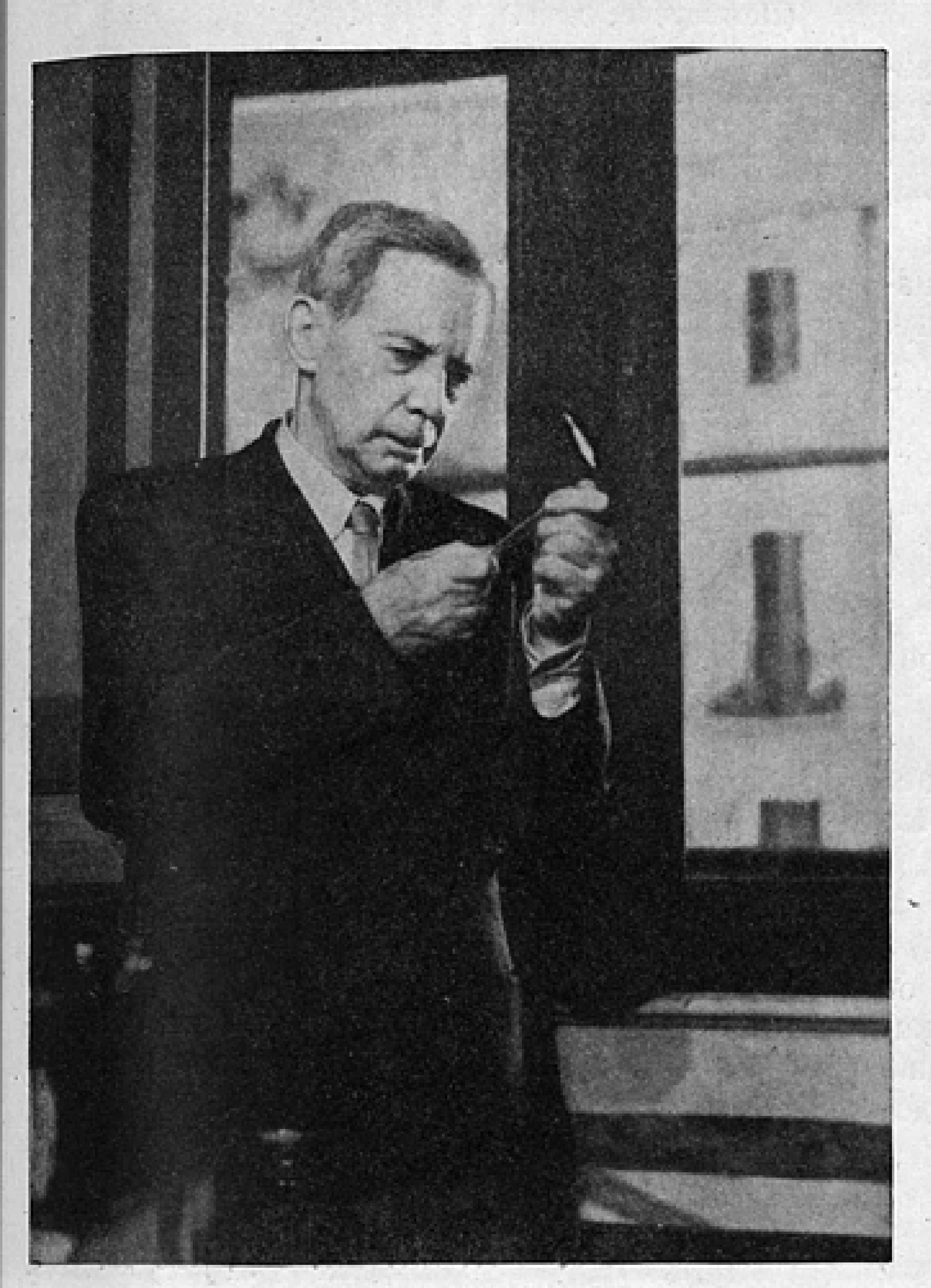
Стучат в дверь, выходящую в коридор.

Умберто (*удивленно*). Войдите!

Голос хозяйки. Служанке плачу

ИЗ ФИЛЬМА «УМБЕРТО Д.»

(Сценарий Чезаре Дзаваттини, режиссер Витторио Де Сика)









я. Если вам нужна горячая вода, заведите свою прислугу.

Умберто хотелось бы бурно проявить возмущение, но он лишь разражается саркастическим смехом.

Умберто. Ха-ха-ха-ха!

Голос хозяйки. Ха-ха? Тридцатого числа я выкину ваш чемодан на улицу. Вы получите извещение о выселении.

Умберто. Ха... ха... ха...

КОРИДОР

(Помещение, день.)

Хозяйка стоит в полутемном коридоре перед дверью Умберто.

В глубине коридора открыта дверь. Из нее выглядывает один из двух мужчин, которых мы видели раньше.

Хозяйка. Ха-ха! ха-ха! ха-ха!

Пререкаясь с Умберто, хозяйка время от времени оглядывается, словно желая показать гостю: ты слышишь, как я отделываю этого старикашку? Гость с глупым и самодовольным видом кивает.

КОМНАТА УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Умберто. Ха-ха! ха-ха! ха-ха!

КОРИДОР

(Помещение, день.)

Молодой человек, которого мы видели с любовницей в комнате Умберто, а затем сквозь замочную скважину, выглядывает из-за двери. Потом появляется и женщина. Осторожно ступая, она, огорченная, идет к выходу. Молодой человек платит хозяйке, которая кивком прощается с ним, продолжая перебранку с Умберто.

Хозяйка. Ха-ха...

Голос Умберто. Ха-ха... ха!

С последним «ха-ха» Умберто неожиданно слышится лай собаки.

КОМНАТА УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Слышны шаги удаляющейся хозяйки. Она поет, пение подхватывает тенор. Возобновляется дуэт из «Лючии ди Ламмермур».

Собака перед закрытой дверью лает.

Умберто укладывается в постель, время от времени прочищая горло, все больше тревожась за свое здоровье.

Собака продолжает лаять. Умберто дотрагивается до лба, чувствует, что жар усилился.

Собака перестает лаять, прыгает на кровать и укладывается в ногах у Умберто. Старик вдруг садится, откидывает одеяло и находит... несколько муравьев. Сдувает их.

Тихонько открывается дверь. Это служанка.

Старик поспешно вновь натягивает на себя одеяло.

Служанка забирает градусник. Она боится, как бы градусника не хватилась хозяйка.

Умберто просит девушку взять лампу и посмотреть ему горло.

Умберто. А... а... а... Ну, что ты там видишь?

Служанка. У, какой большущий!

Умберто. Так, значит, есть налет?

Служанка. Еще бы...

Умберто, качая головой, тянется к пиджаку, висящему на спинке стула, вынимает бумажник. Считает и вновь пересчитывает деньги. Затем протягивает их служанке.

Умберто. Эта... надеется, что я умру. Но я не умру. На̀, отнеси ей. Тут три тысячи. Только пусть она даст тебе расписку, поняла?

Служанка уходит с деньгами.

Умберто поднимается и идет за пальто; вновь ложится, старательно укрывшись пальто.

Служанка входит с деньгами в руках.

Служанка. Она сказала, что ей следует пятнадцать. Она хочет все или ничего!

Умберто в отчаянии. Служанка кладет деньги на кровать и, помахав на прощание рукой, убегает.

Умберто в раздражении сбрасывает одеяло и вскакивает с постели.

ВИА ВЕНТИ СЕТТЕМБРЕ

(Улица, сумерки.)

Умберто, взволнованный, застегиваясь на ходу, подходит к лотку уличного букиниста.

Букинист читает газету. Он замечает Умберто. Оба молча смотрят друг на друга.

Букинист вновь принимается за газету.

Умберто. Договоримся за две тысячи пятьсот?

Букинист. Я вам уже сказал вчера... Две тысячи... две тысячи и сегодня...

Букинист снова принимается за газету.

Умберто пробирает озноб, он застегивает верхнюю пуговицу пальто.

Умберто. Две тысячи четыреста?

Букинист достает из ящика две тысячи лир и протягивает Умберто.

Умберто стоит некоторое время с протянутой рукой, ожидая, что букинист даст ему остальные деньги, но тот непреклонен.

Умберто поеживается, поднимает воротник пальто и, покачивая головой, опускает деньги в карман.

Умберто. Я вам отдаю его только потому, что болен.

Он берет том словаря, на корешке которого выдавлены буквы «А—М», и принимается листать его.

Умберто хочег найти какое-то слово, но зрение его недостаточно остро.

Умберто. Фа... фа... фа... фа или фо? Простите... найдите мне, пожалуйста... слово «фолликулярная»...

Удивленный букинист ищет слово, глядя то в словарь, то на старика.

Умберто внезапно наклоняется к собаке и надевает на нее намордник. Он смотрит куда-то в сторону.

Проносится грузовик «собачников», охотящихся за бродячими собаками. Мы видим его с той точки, с которой смотрит на него Умберто.

Умберто провожает грузовик взглядом, потом вновь обращается к букинисту.

Букинист. Фа... фа... фа... фа... фа... фо... фо... ки... ки... фо... фол... фол... фолли... фолликулярная ангина... от латинского «фолликулы»—пузырьки... одна из форм ангины, воспаление слизистой оболочки зева, особенно миндалевидных желез...

Умберто. Только и всего! А я-то думал невесть что...

Умберто уходит, тащит за собой собаку.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО

(Помещение, вечер.)

Умберто с силой захлопывает за собой входную дверь.

Он видит служанку, выглянувшую из кухни. Она держит горящую газету. В воздухе носятся черные хлопья.

Умберто—он взволнован, и у него, несомненно, жар—достает из карманов все приготовленные деньги и отдает служанке.

Из глубины коридора доносится пение—поют квартетом тенор, сопрано, баритон и бас.

Умберто. Вот... пока что пять... остальные... когда получу пенсию.



ИЗ ФИЛЬМА «УМБЕРТО Д.»

Умберто смолкает,—как раз в этот момент певцы берут верхнюю ноту. Им удается взять ее так высоко, что Умберто охватывает восхищение.

Умберто. Дай мне градусник... У меня еще выше поднялась температура из-за этой...

Служанка протягивает руку к буфету и подает градусник.

Умберто. Чтобы вылезти из долгов, мне надо было бы по крайней мере месяц ничего не есть... Ты приготовила урок?

Служанка (*словно ее в чем-то уличили*). Нет...

Умберто (*огорченный, с иронией*). Ах, да... ведь тебе некогда... Некоторые несчастья происходят с тобой именно потому, что ты не знаешь грамоты... да, да... этим все пользуются.

Служанке чуточку стыдно. С деньгами в руках она направляется в глубину коридора, откуда доносятся голоса, а Умберто, покачивая головой, уходит в свою комнату.

ГОСТИНАЯ, ОДНОВРЕМЕННО СЛУЖАЩАЯ СТОЛОВОЙ

(Помещение, вечер.)

Служанка входит в гостиную—небольшую комнату, заставленную мебелью.

За пианино сидит лысый мужчина. Полуобернувшись к остальным гостям, он наигрывает одной рукой.

Хозяйка и ее партнеры—тенор, баритон и бас—стоят у пианино, обмениваясь музыкальными фразами без слов,—кажется, что посредством сольфеджио они ведут какой-то разговор.

Служанка почтительно обращается к хозяйке. Мужчины продолжают петь. Хозяйка и служанка отходят к выходящему во двор окну.

Служанка. Теперь здесь больше. Остальные... Он говорит... он должен получить двадцать седьмого.

В это время из окна доносятся заключительные аккорды кинофильма из находящегося неподалеку кинотеатра. Эти звуки заглушают и голоса трех певцов и слова хозяйки, которая злобно жестикулирует и , возвращая деньги девушке, выталкивает ее из комнаты.

КОМНАТА УМБЕРТО

(Помещение, вечер.)

Умберто полусидит в постели, прислонившись к спинке кровати. Он в пижаме и маленькой шапочке, служащей ему ночным колпаком.

Пальто, накинутое поверх одеяла, закрывает Умберто до подбородка. Умберто прислушивается.

Собака свернулась калачиком в ногах больного и спит.

Входит огорченная служанка. В руках у нее деньги.

Раздается звонок входной двери. Служанка бросает деньги на постель, показывая, что хозяйка не согласилась их принять, и выбегает, оставив дверь открытой. Слышится звук открываемой входной двери.

Мужской голос. Добрый вечер!

Голос служанки. Добрый вечер.

Мужской голос. Госпожа дома?

Голос служанки. Входите... входите...

Умберто, ворча, собирает деньги.

В комнату входит погруженный в свои мысли мужчина лет пятидесяти. Он хорошо одет, тщательно причесан, на нем свободное летнее пальто.

Увидев лежащего в постели Умберто, он, вскрикнув, выскакивает в коридор.

Мужчина. Ах!

Умберто. Закрой дверь... Мария... Мария...

Входит служанка.

Служанка (*делая рукой «рожки» от «дурного глаза»*). Это жених.

Она поспешно исчезает.

Умберто пытается разглядеть, какую температуру показывает термометр, не видит, шарит в тумбочке и достает старое увеличительное стекло.

Квартет возобновляет пение.

Мы видим—так, как его видит Умберто—градусник. Он показывает 37,8.

Умберто встревожен. Он ныряет под одеяло и тщательно укрывается всем, что есть на кровати.

Затем он вспоминает о собаке, смотрит под кровать. Собака там—она спокойно лежит, свернувшись клубочком. Умберто снова ложится и натягивает на себя одеяло. Слышен голос хозяйки, поющей соло. Умберто начинает засыпать.

Приоткрывается дверь, и появляется служанка. Легкая как пушинка, она проскальзывает к окну, напряженно вглядываясь, смотрит сквозь стекло и утвердительно кивает головой кому-то внизу; потом, так же легко и неслышно ступая, уходит из комнаты, в то время как...

Умберто смотрит на нее, но его глаза смыкает сон.

Умберто вздрагивает.

По лицу больного видно, что у него сильный жар. Умберто берет с тумбочки деньги и машинально считает.

Из коридора слышатся голоса прощающихся гостей.

Взрывы смеха.

Из казармы доносятся звуки трубы—играют отбой.

Раздается стук закрываемой входной двери, слышны шаги хозяйки, идущей по коридору и что-то напевающей.

Умберто сосчитал деньги и вновь пересчитывает.

Считая, он засыпает

Его сразу же будят громкие голоса. Это голоса персонажей фильма, они доносятся из находящегося поблизости кинотеатра. Голоса раздаются очень громко, но сливаются в общий гул, слов не разобрать.

Умберто утирает выступившие на лбу крупные капли пота.

Он встает и с трудом подходит к полуоткрытому окну.

Умберто некоторое время неподвижно стоит у окна, потом закрывает его и укладывается в постель.

Тумбочка со стоящим на ней будильником.

Умберто машинально берет его в руки. Он еще не пришел в себя после жара и не совсем проснулся.

Умберто заводит будильник. По ошибке он завел звон.

Будильник звонит. Умберто судорожно шарит по будильнику, хватается за все кнопки и винтики, но тщетно—ему никак не удается прекратить звон. Тогда он пытается заглушить будильник, засунув его под одеяло. Звон все слабеет и слабеет и наконец вовсе смолкает.

... Умберто погружается в сон.

Сквозь выходящее во двор окно комнату освещает слабый свет зари.

Постель пуста. Дверь комнаты полуоткрыта.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО

(Помещение, рассвет.)

Умберто, закутавшись в одеяло, звонит по телефону.

Умберто ждет, когда ему ответят; в одной руке у него трубка, другой он ощупывает горло.

Вдруг Умберто делает торопливое движение—наконец-то ему отвечают.

Умберто (*приглушенным голосом*). Да-да, я ведь уже сказал тому, кто подходил

раньше, я уже сказал ему: Виа Марсала, 22... (*Повышая голос.*) Да... Да...

В нескольких шагах от телефона, на раскладной кровати, спокойно спит служанка, положив поверх одеяла тонкие полудетские руки. Голос Умберто будит ее. Увидев Умберто перед собой, служанка испуганно приподымается.

Умберто, вешая трубку, жестами успокаивает ее.

Девушка по-прежнему испуганно смотрит на него. Умберто возвращается в свою комнату, прикрывает за собой дверь.

Служанка задумчиво смотрит на дверь Умберто, потом потягивается, собирается подняться, но снова прячется под одеяло.

Взгляд ее устремлен на маленькое окошечко под потолком коридора.

По карнизу окошечка медленно проходит кошка.

Служанка акробатическим прыжком вскакивает с кровати.

Потом снова садится на край кровати— ей так хочется спать, что голова падает на грудь.

Служанка делает над собой усилие и поднимается. С полузакрытыми глазами, босая, она идет на кухню.

КУХНЯ

(Помещение, рассвет.)

Светает.

Служанка подходит к газовой плите, достает спичку и тщетно пытается зажечь ее, достает другую, но движения девушки настолько вялы, что и на сей раз попытка неудачна.

Служанка наконец зажигает спичку, подносит ее к горелке, но газ не загорается—кран закрыт.

Девушка спохватывается, открывает кран, и газ вспыхивает.

Служанка смотрит в окно, подперев ладонью щеку.

Двор пуст. Все окна закрыты. Тишина.

Девушка стоит неподвижно.

Стекла окон мало-помалу светлеют. Всходит солнце.

Служанка, словно очнувшись, вздрогнула, идет к раковине, наполняет кастрюльку водой, берет в рот конец резинового шланга, прикрепленного к водопроводному крану, и делает глоток, но брызги попадают ей за ворот рубашки, и девушка, отскочив от раковины, трясет рубашку.

С мраморной доски кухонного стола служанка берет пузырек с чернилами, ручку, листок почтовой бумаги и переносит на буфет.

Затем она ставит кастрюльку на плиту, садится и застывает, устремив взгляд на пламя. Глаза ее наполняются слезами.

Служанка смотрит на свой живот, поднимается и снова смотрит, проверяя, заметно ли он вырос. Увы, это действительно заметно! Из глаз девушки капают слезы. Вздохнув, она встряхивает головой, берет кофейную мельницу и бросает взгляд на стену, прослеживая муравьиную дорожку. Девушка садится и начинает молоть кофе.

Громкий скрип кофейной мельницы наводит ее на мысль прикрыть дверь.

Рискуя свалиться со стула, служанка пытается дотянуться до двери носком ноги, не переставая молоть кофе. Наконец цель достигнута.

Раздается звонок у входной двери. Служанка, вздрогнув, вскакивает со стула, оставляет кофейную мельницу и бежит в коридор.

КОРИДОР В КВАРТИРЕ УМБЕРТО

(Помещение, день.)

Служанка поспешно накидывает на себя нечто вроде халатика и бежит по коридору, на ходу пытаясь кое-как пригладить волосы, возвращается, ищет шлепанцы. Находит толь-

ко одну туфлю, надевает ее, бежит к входной двери и открывает ее.

У двери двое мужчин в белых халатах. Это санитары.

Прежде чем они успевают что-нибудь сказать, отворяется дверь комнаты Умберто и появляется он сам.

Умберто. Входите, входите...

У санитаров с собой носилки. Один пытается открыть вторую створку двери, чтобы можно было пронести их.

Умберто—в руках у него чемодан, в который он укладывает пижаму,—просит санитара не делать этого.

Умберто. Постойте, я сейчас иду.

Толстый санитар. Но кто здесь Феррари?

Умберто. Это я, это я, проходите... Я решил, что лучше будет одеться, чтобы не заставлять вас ждать...

Удивленные санитары ставят носилки на площадке у двери и проходят в комнату мимо растерявшейся служанки.

КОМНАТА УМБЕРТО
(Помещение, день.)

Санитары входят в комнату. Служанка идет за ними и останавливается на пороге.

Служанка. Синьор Умберто! Вам плохо?

Умберто (*неуверенно*). Да... да... плохо... Плохо, плохо! (*Показывая на собаку.*) Только нельзя, чтобы она поняла, что я ухожу.

Раздается пронзительный и веселый сигнал подъема в казарме карабинеров. Служанка стрелой бросается к окну.

Это так неожиданно, что оба санитара испуганно вздрагивают.

Служанка с шумом опускает жалюзи, не заботясь о том, что погружает комнату во мрак, и замирает у окна глядя в прорези.

Санитары. Эй, девушка, ты же оставила нас в темноте. Что это еще за шутки?

Умберто зажигает свет.

Умберто (*одному из санитаров*). Вы постарайтесь отвлечь собаку, пока мы скроемся, играйте, играйте с ней...

Толстый санитар. Извините, но мне не хочется с ней играть.

Умберто ласкает собаку, которая вертится возле толстого санитара.

Умберто сует в руки толстому санитару шарик, служащий прессом для бумаг.

Умберто. Играйте, играйте... Я с ним не прощаюсь, иначе... он все поймет и не даст мне уйти...

Умберто говорит это вполголоса, прикрывая рот рукой, словно боясь, что собака услышит, потом знаком показывает толстому санитару, чтобы тот бросил шарик на пол.

Толстый санитар неохотно бросает шарик на пол, но делает это так неловко, что едва не попадает по ноге служанке. В это время другой санитар пытается разглядеть сквозь жалюзи, что интересного увидела на улице девушка.

Собака кидается за шариком.

Умберто осторожно, мелкими шажками, так, чтобы его не заметила собака, крадется вдоль стены.

Умберто настолько поглощен обманом, что, кажется, совсем позабыл о своей болезни. Воспользовавшись моментом, когда санитар вновь бросает шарик, Умберто ловко, словно фокусник, исчезает за дверью. Следом за ним выходят санитар и служанка.

ЛЕСТНИЧНАЯ ПЛОЩАДКА В ДОМЕ УМБЕРТО
(Помещение, день.

Санитар жестом предлагает Умберто лечь на носилки, Умберто в нерешительности.

Умберто (*служанке*). Ни в коем случае не давай ему молока. И смотри за ним смотри за ним хорошенько...

С л у ж а н к а. Ладно... Ладно...

Приходит толстый санитар, он успокаивает Умберто: с собакой все в порядке.

Умберто ложится на носилки, не выпуская из рук чемоданчика.

Санитары поднимают носилки.

У м б е р т о. Следи за ним... Ты увидишь, я тебе этого не забуду. Я скоро вернусь...

Из глубины коридора появляется хозяйка со всклокоченными волосами, лицом, лоснящимся от жирного крема.

Хозяйка успевает увидеть спускающиеся по лестнице носилки, и, прежде чем они скрываются, ее изумленный взгляд встречается... с презрительным взглядом Умберто.

БОЛЬНИЦА. ПАЛАТА «Б»
(Помещение, день.)

Большая длинная и узкая палата в одной из римских больниц — Санто-Спирито, Сан-Джакомо или Изола Тиберина.

Больные лежат в постели. Час врачебного обхода.

Главный врач, окруженный ассистентами и санитарами, с удивительной быстротой переходит от койки к койке. В его походке, в движениях тех, кто его сопровождает, есть что-то военное.

Сестра палаты—высокая и толстая монахиня с симпатичным, улыбающимся лицом.

Врач останавливается у койки по соседству с койкой Умберто.

Умберто обеспокоен. Он одергивает пижаму, приглаживает волосы.

Мужчине, которого осматривает главный врач, лет сорок. Лицо у него угрюмое.

Г л а в н ы й в р а ч (*сестре*). А этот что здесь делает? Он здоровее меня.

С е с т р а. Я хотела бы подержать его еще немного, чтобы полностью закончить лечение.

Больной смотрит на главного врача, словно подсудимый в ожидании приговора.

Г л а в н ы й в р а ч (*некоторое время колеблется*). Хорошо!

Главный врач и его «адъютанты» окружают койку Умберто, закрывая его от наших глаз.

Угрюмый больной лет сорока тем временем улыбается сестре, которая отвечает ему тем же. С материнской заботливостью она поправляет одеяло на его постели.

Г л а в н ы й в р а ч. Смажьте ему горло йодом... Завтра можно выписать...

У Умберто такое лицо, словно он хочет сказать: неужели вы действительно это сделаете?

Главный врач и сопровождающие идут дальше.

У м б е р т о (*вслед им*). Простите, но у меня еще болит вот здесь.

В р а ч (*оборачивается, раздраженно*). Что там еще?

Умберто робеет и не осмеливается настаивать.

У м б е р т о. Ничего, ничего.

Г л а в н ы й в р а ч. Разве ты не видишь, что у тебя уже нормальная температура? У тебя просто распухли миндалины. Если бы ты был помоложе, я посоветовал бы тебе их удалить. Но что тебе в твоем возрасте можно вырезать?

Главный врач уходит.

Сорокалетний мужчина на соседней койке поворачивается к Умберто.

С о р о к а л е т н и й. Эх, вы... вы должны были настаивать... Я вас научу, что надо делать, чтобы остаться здесь.

У м б е р т о. Мне бы пробыть здесь всего неделю, не больше...

С о р о к а л е т н и й. В этом отделении не хуже, чем в гостинице. Вы просили сестру дать вам четки? (*Понижая голос.*) Попросите у нее четки.

Сосед смолкает. Приносят нового больного.

Его кладут на свободную койку рядом с койкой Умберто. Главный врач и его свита скрываются в глубине палаты.

Сорокалетний. Как, по-вашему, какая у него температура?

Умберто делает жест, словно говоря: «Кто его знает».

Сорокалетний. Скажите, скажите... По-моему, у него сорок, а по-вашему?

Умберто. Право, не знаю...

Сорокалетний. Скажите... скажите... 50 лир тому, кто угадает точнее ... идет? 50 лир...

Умберто и его сосед прекращают свой разговор, ибо видят двух больных, которые, опасливо озираясь, подходят к одной из коек и протягивают лежащему на ней больному какую-то бумагу и автоматическую ручку. Один из них в длинном халате, другой в пижаме.

Больной, удостоверившись, что сестра его не видит, поспешно подписывает бумагу.

Сестра, которая делает укол одному из больных, неожиданно замечает двух больных, торопливо переходящих от койки к койке, и...

...со шприцем в руке направляется к ним.

Сестра и двое больных сталкиваются как раз в тот момент, когда они подходят к койкам Умберто и его соседа.

Сестра (*кричит*). Не подписывайте! (*К больным с бумагой.*) Я заявлю о вас директору! Это насилие!.. Это беззаконие!..

Больной в халате. Подписывайте, подписывайте. И не кушайте. Не будем есть, пока не выгонят заведующего хозяйством.

Больной в пижаме. Мы не должны уступать. Лучше день попостимся, зато потом будем есть по-человечески!

Сорокалетний (*на которого устремлены взгляды и сестры и больных с бумагой*). Я не могу подписать, я на диете. Я ем, как птичка.

Больной в пижаме (*ему трудно говорить, у него астма, и он задыхается*). Сразу видно по твоей роже, что ты штрейкбрехер. А ты? (*К Умберто.*) Подписывай здесь, внизу...

Больной в халате подходит к Умберто и чуть ли не силой сует ему в руки лист бумаги и ручку.

Умберто. Я не могу (*левой рукой показывает на правую, которую держит под одеялом*).

Умберто растерянно смотрит то на сестру, то на своего соседа, то на больных, собирающих подписи.

Больной в пижаме. Я за тебя подпишусь. Фамилия?

Сестра. Оставьте его в покое, это новенький. Идите, идите отсюда, не то я о вас заявлю.

Больной в пижаме понимает, что, если настаивать, Умберто сдастся.

Больной в пижаме (*повелительно*). Фамилия?

Умберто. Умберто Доменико Феррари.

Больной пишет фамилию Умберто на листе бумаги.

Умберто (*словно желая поскорее покончить с неприятной историей, в которую он попал*). Достаточно только Умберто Д. Феррари, после Д точка.

Раздается звук колокольчика. Сборщики подписей, едва услышав его, поспешно уходят.

Больной в пижаме. Не кушайте, не кушайте...

Сестра, качая головой, провожает их взглядом, открывает ключом из огромной связки, висящей у нее на поясе, маленький шкафчик, достает печенье и раздает его больным, а Умберто шутливо грозит пальцем, как бы желая сказать: «Эх ты, позволил себя запугать!»

Словно у провинившегося ребенка, на лице Умберто появляется выражение раскаяния. Сестра улыбается и дает ему печенье.

Сорокалетний. Он очень хороший человек, сестра. Вы знаете, он хотел бы еще немножко побыть здесь, подлечиться... Смотрите, какой он худой. Ему платят пенсию, которой не хватает даже, чтобы прокормить его собаку.

Сестра (*улыбаясь*). Посмотрим.

Сестра с коробкой печенья идет к другой койке.

Сорокалетний мужчина велит Умберто что-то сказать сестре.

Умберто колеблется, но сосед настаивает.

Умберто. Сестра... Сестра, вы могли бы дать мне четки?

Сестра извлекает из недр своего огромного кармана четки и показывает их, словно игрушку ребенку.

В это время в палату стремительно врывается толпа посетителей—мужчины, женщины, дети. В руках у них свертки—у кого большие, у кого маленькие.

Сестра передает Умберто четки и поворачивается к вошедшим.

У Умберто светлеет лицо, он приветственно машет служанке, приближающейся из глубины палаты.

Служанка, с бананом в руке, идет по длинному проходу между коек, возле которых сидят или стоят посетители. Есть и больные, к которым никто не пришел.

Служанка подходит к Умберто.

Умберто. Ну как дела, как дела?

Служанка. Я принесла вам только это...

Умберто. Ах!.. Садись, садись... Банан...

Умберто с гордостью демонстрирует банан соседу и указывает служанке на стул.

Служанка идет за стулом, но его уже приметили двое других посетителей, и один успевает захватить стул прежде служанки.

Служанка, улыбаясь, садится на постель, а Умберто, наслаждаясь, маленькими кусочками ест банан.

Умберто. А что Флайк? Что просил передать мне Флайк?

Служанка. Я хотела привести его сюда, но не пустили... Он внизу, во дворе...

Умберто в волнении соскакивает с кровати, наспех проглатывает оставшийся кусок банана и бежит к окну.

Из окна видна только часть большого двора. Ветер кружит обрывки бумаги и пыль.

Умберто стремительно бежит к другому окну, но и отсюда не видно всего двора.

Умберто еще быстрее бежит к третьему окну и, наконец, видит внизу, в углу двора, возле ворот, Флайка. Его держит на поводке карабинер в парадной форме, другой рукой он придерживает треуголку, которую вот-вот сорвет ветер.

Умберто, не задумываясь, распахивает окно, и в палату врывается порыв ветра.

Умберто. Флайк!

За спиной Умберто слышатся протестующие голоса.

— Закройте... Закройте...

Умберто снова зовет собаку и поспешно захлопывает окно; он продолжает смотреть сквозь стекла и приветственно машет рукой.

Умберто. Флайк!

Собака и карабинер не слышат его и попрежнему стоят неподвижно.

Умберто бегом возвращается к своей койке, потирая руки,—и чтобы согреться и от радости, что увидел свою собаку. Служанка помогает ему укрыться, поправляет одеяло.

Умберто. Так, значит, отец тот, что там, внизу?

Служанка. Я не могла бы поклясться, синьор Умберто, если бы вы меня заставили сделать это. Но я чувствую, что это он...

Умберто. А он что говорит?

Служанка. Ничего.

Умберто. Когда я вернусь, о том, чтобы он сказал, позабочусь я... я побеседую с ними обоими... и с тем, другим, что из Флоренции. С ними обоими...

В кадре появляется сестра с коробкой печенья.

Сестра (*указывая на служанку*). Это ваша дочь?

Умберто. Э-э... (*что, видимо, должно означать скорее да, чем нет*).

Служанка (*с живостью*). Нет... нет...

Умберто огорчен этим «нет», вырвавшимся у служанки с такой непосредственностью.

Полный мужчина лет тридцати с лишним, сидящий у изголовья больного старика неподалеку от койки Умберто в компании других посетителей, обращаясь к сестре, напускает на себя уместный в данных обстоятельствах огорченный вид.

Полный мужчина (*вопросительно*). Сестра...

Сестра качает головой, как бы говоря, что больной совсем плох.

Полный мужчина испускает тяжкий вздох и, в соответствии с неутешительным ответом, делает еще более огорченное лицо. Едва сестра отходит, он вновь принимается безмятежно болтать с сидящим возле мужчиной.

У Умберто на лице появляется удивленно-растерянное выражение, как у человека, услышавшего неприятную новость.

Умберто. Ах!

Служанка. Хм, да... Она выходит замуж за директора кинотеатра... Теперь она сможет бесплатно смотреть все картины!..

Умберто. Детей-то у нее не будет.

Служанка. Она сказала, что вы должны съехать, потому что ей нужна комната. Она сказала, что выходит замуж именно для этого.

Умберто. Ах, нет... ах, нет... Я заплачу ей за старое, и она не сможет выгнать меня на улицу... Она не заставит меня идти в ночлежный дом...

Больные и посетители оборачиваются к Умберто.

Служанке неловко, она хочет уйти.

Служанка. Синьор Умберто... он ждет меня.

Умберто (*словно говорит вслух сам с собой*). Ах-ха-ха... нет... она не заставит меня идти в... ночлежный дом...

Служанка протягивает ему руку, которую он машинально пожимает.

Служанка. Поправляйтесь скорее, синьор Умберто.

Служанка уходит по длинному проходу между койками, пробираясь сквозь толпу посетителей, в то время как Умберто продолжает кричать.

Голос Умберто. Нет, нет, я не пойду в ночлежный дом!

Время обеда.

Сестра, стоя посреди палаты, читает молитву.

Голос сестры.

В палату вкатывают два столика на колесах, уставленные мисочками с едой.

Слышен скрип катящихся столиков и позвякивание металлических мисок. Больные не сводят глаз с сестры, из всех сил стараясь придать своим лицам выражение благочестия. В руках у всех четки.

Голоса больных.

Умберто и сорокалетний мужчина также держат четки, но Умберто, вместо того чтобы молиться, продолжает изливать душу соседу.

Умберто. Когда была война, она называла меня «дедушка». Но потом она словно сошла с ума... Она ненавидит даже собаку. Если бы вы видели мою собаку... Даже трудно понять, как можно ее ненавидеть!

Сорокалетний сосед слушает его с интересом, но при этом что-то про себя бормочет— он делает вид, что молится.

Кое-кому из больных санитары уже дали мисочки.

Один из больных начинает обед, но сестра читает еще одну молитву, и ему приходится присоединиться к хору молящихся.

Голос сестры.

Голоса больных.

Из соседней палаты доносятся крики.

Сестра спешит посмотреть, что там происходит, и сталкивается с идущим ей навстречу санитаром.

Санитар. Они не хотят есть.

Сестра. Здесь хорошие люди, у нас никто не жалуется.

Стараясь, чтобы ее не заметили, сестра заглядывает в соседнюю палату и отшатывается, словно увидела там нечто ужасное. Крики и шум в соседней палате усиливаются.

Сестра. Спокойствие, я прошу вас, соблюдайте спокойствие! Палата «Б» должна служить всем примером!

В палату Умберто влетают двое обращенных в бегство санитаров. Они останавливаются, переводят дух и, набравшись храбрости, возвращаются в палату, из которой только что выбежали.

Больные, с ложками, застывшими в воздухе, уставились на двери соседней палаты.

В то время как шум продолжает нарастать, из двери с невероятной быстротой вновь выскакивают двое уже знакомых нам санитаров, а следом за ними сестра и еще двое в белых халатах, по-видимому, врачи.

Следом за ними в палату Умберто врывается группа больных, вооруженных палками.

Больные. Не ешьте! Кто может, слезайте с коек, идемте с нами!

Бунтовщики сбились в кучку в глубине палаты; дать им отпор решается сестра палаты, где лежит Умберто.

Сестра (*глядя на своих больных*). Они не встанут, они не заблудшие души, они не жалуются.

Больные палаты Умберто оказались между молотом и наковальней; боясь пошевелиться, они смотрят то на сестру, то на бунтовщиков.

Один из взбунтовавшихся хватает у кого-то из обедающих миску и швыряет ее. С адским шумом миска катится по всей палате.

Взбунтовавшийся больной. Хватит... пора сменить заведующего... Он хочет поживиться за наш счет...

Другой бунтовщик приближается к койке Умберто и резким движением срывает с него одеяло.

Все взгляды устремлены на Умберто, который остался лежать в одном белье. Умберто легко, как юноша, одним движением соскакивает с кровати и прыгает, словно на плот, на упавшее одеяло. Умберто поспешно коекак закутывается в одеяло и застывает неподвижно, как мумия.

В палату вбегает новая группа взбунтовавшихся больных и устремляется к санитарам и врачам, обращая их в бегство.

Голоса бунтовщиков. Вон!.. Вон!.. Гоните их!.. Гоните!..

Санитары, врачи и сестры. Не сходите с ума, вы за это дорого заплатите, гас всех выгонят!

Хромой больной-бунтовщик. Нужно забаррикадировать дверь, за мной!

Больные, за исключением Умберто, его сорокалетнего соседа по койке и еще двух-трех, поспешно возводят баррикаду перед дверью, через которую только что спаслись бегством санитары, врачи и сестры. Больные горят желанием, хотя бы из последних сил, принять достойное участие в борьбе.

Один из взбунтовавшихся—он толкает перед собой, словно тележку, чью-то койку—с осуждением кричит в сторону Умберто и других, остающихся безучастными:

— Эй вы, пошевелиғайтесь!

Сорокалетний сосед Умберто, спрятавшись за шкафик, принимается есть... Умберто же повинуется и начинает двигать чью-то койку по направлению к двери.

Бунтовщики распахнули окна и кричат вниз, во двор.

Взбунтовавшиеся больные. Мы не откроем дверей... не откроем... Требуем увольнения... увольнения... Вон заведующего хозяйством... Мы хотим, чтобы нам давали мясной суп... Телятину... Телятину!

Он-то здоров, этот заведующий, а питается лучше нас! На нас деньги дает муниципалитет. Пусть их тратят по-честному!

Во всех выходящих во двор окнах больницы—одни из них распахнуты, другие закрыты—видны больные.

Больные угрожающе жестикулируют, глядя вниз, во двор, где собралось человек двадцать в белых халатах, которые в свою очередь грозят больным.

Какой-то толстый больной открывает окно, но едва он успевает это сделать, как к нему бросается высокий больной.

Высокий больной. Закрой, сейчас же закрой!

Больной, который хочет открыть окно. Там администратор, я хочу крикнуть ему, что он вор. (*Кричит.*) Вор!..

Высокий больной. Закрой, ради бога, закрой, я получу воспаление легких!

Толстый больной со стуком захлопывает окно.

В глубине, из двери, которая ведет в палату «Б», показывается задыхающийся больной.

Задыхающийся больной. Они хотят высадить дверь, ведущую на лестницу! Скорее туда, скорее!

Часть бунтовщиков устремляется следом за задыхающимся больным.

В палату неожиданно вбегает толпа больных. Кто кидается в постель, кто убегает в соседнюю палату, кто пытается поставить на место койку...

Больные. Директор... директор...

Появляется директор в сопровождении большого отряда санитаров, врачей, сестер. У высокой сестры вид победительницы.

Один из врачей. У вас достаточно сил, чтобы воздвигать баррикады и двигать кровати. Это значит, что кое-кто из вас не нуждается в нашем лечении... Ну что же, попытаемся тут чуточку почистить...

Решительным шагом директор направляется к выходу и уходит из палаты в сопровождении свиты.

Санитары водворяют на места мебель и койки.

Санитары. В постель, живее в постель...

Сестра. Кто из вас чувствует за собой вину, пусть постарается вымолить у бога прощение. Вложите в вашу молитву всю душу, ибо то, что вы натворили, просто неслыханно...

УЛИЦА, НА КОТОРОЙ НАХОДИТСЯ БОЛЬНИЦА
(День)

Из высокого подъезда больницы выходят Умберто с чемоданчиком и сорокалетний мужчина.

У подъезда они остановились поговорить. О чем они говорят—не слышно. К больнице с громким воем сирены мчит карета скорой помощи.

Собеседники едва успевают отскочить. Умберто—в одну сторону, его спутник—в другую, увертываясь от машины, которая подлетает к подъезду на полной скорости.

Умберто и его спутник снова подходят друг к другу, прощаются.

Сорокалетний. Эх, жаль... но я все-таки еще попытаюсь!.. Я вернусь сюда...

Умберто. Желаю удачи...

Сорокалетний. Я как-нибудь зайду к вам! Какой ваш адрес?

Умберто. Виа Марсала, 12.

Сорокалетний. А я вас там еще застану?

Умберто. Ха!.. Меня даже с полицией оттуда не выгонишь!

Сорокалетний. До свидания.

Умберто. До свидания.

Расходятся в противоположные стороны.

(*Окончание в следующем номере.*)

Перевод с итальянского Г. БОГЕМСКОГО

НА КАННСКОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

Жюри X Международного кинофестиваля в Канне присудило следующие премии.

За полнометражные фильмы:

золотую пальмовую ветвь—фильму «ЗАКОН БОГА» (США);

специальную премию за оригинальный сценарий, гуманизм и высокую поэтичность—фильму «СОРОК ПЕРВЫЙ» (СССР);

премию за лучшую постановку—режиссеру РОБЕРУ БРЕССОНУ за фильм «Бегство приговоренного к смерти» (Франция);

премию за лучшее исполнение женской роли—актрисе ДЖУЛЬЕТТЕ МАЗИНА в фильме «Ночи Кабирии», поставленном режиссером Ф. Феллини (Италия);

премию за лучшее исполнение мужской роли—американскому актеру ДЖОНУ КИТЦМИЛЛЕРУ в фильме «Долина мира» (Югославия);

специальные премии жюри—фильмам «ОНИ ЛЮБИЛИ ЖИЗНЬ» (Польша), «СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ» (Швеция);

премии за поэтические документальные фильмы—«КРЫША ЯПОНИИ» (Япония) и «КИВИТОК» (Дания);

специальную премию—фильму «ИСТОРИЯ БУДДЫ» (Индия).

За короткометражные фильмы:

золотую пальмовую ветвь—фильму «КОРОТКАЯ ИСТОРИЯ» (Румыния);

специальную премию за высокое операторское мастерство фильму—«ОХОТНИКИ ЮЖНЫХ МОРЕЙ» (СССР);

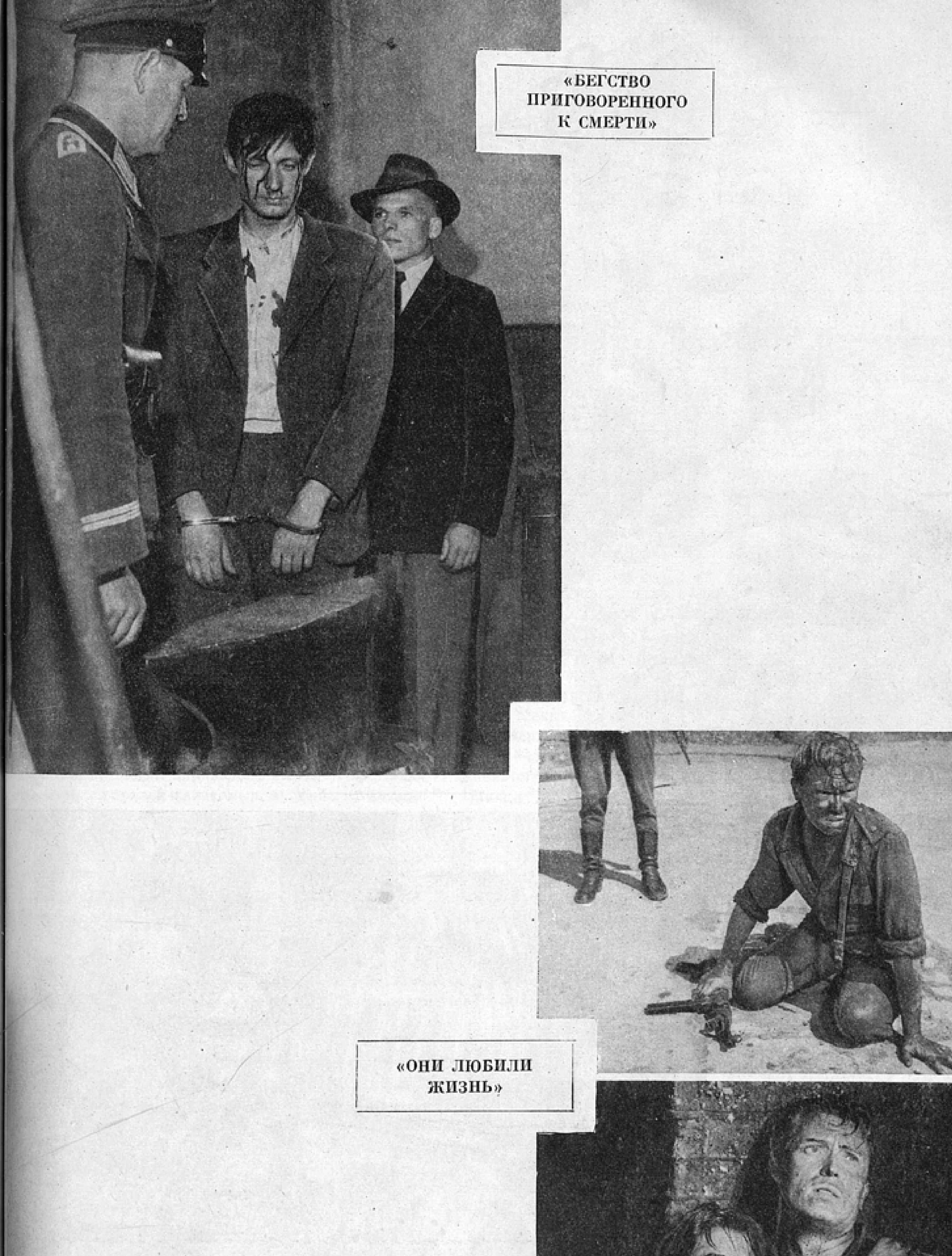
премию документальному фильму «СТОЛИЦА ЗОЛОТА» (Канада);

премию видовому фильму «ПРЕРИЯ ЛЕТОМ» (ФРГ).



«ЗАКОН БОГА»

«СОРОК ПЕРВЫЙ»



«БЕГСТВО ПРИГОВОРЕННОГО К СМЕРТИ»

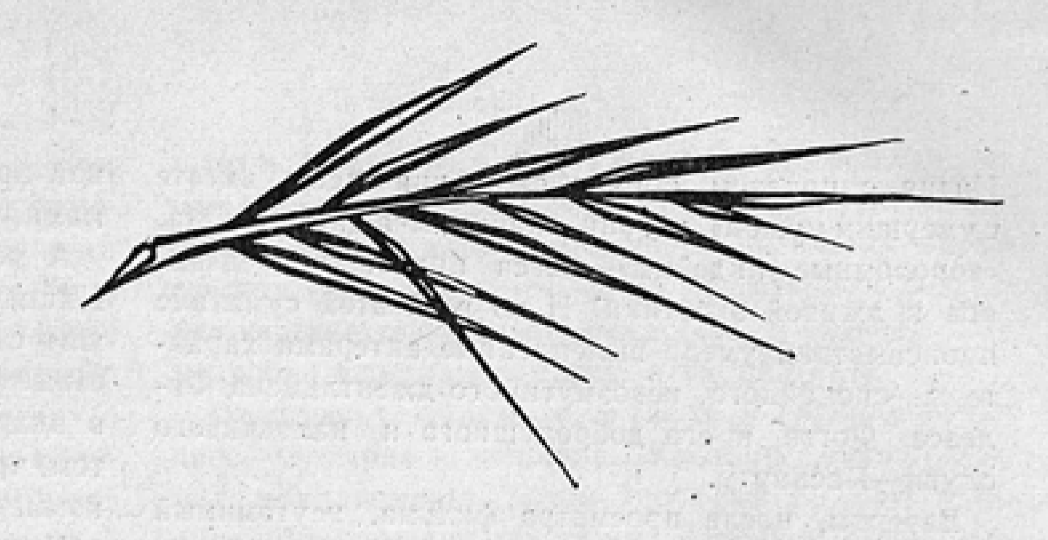
«ОНИ ЛЮБИЛИ ЖИЗНЬ»

«НОЧИ КАБИРИИ»



«ДОЛИНА МИРА»

КАНН, 1957



Л. Погожева

Поезд от Парижа до Канна летит, как стрела. Все к югу, к югу. Мы, не отрываясь, смотрим в окно на проносящиеся мимо поля, деревни, города.

Все в цвету. Май прекрасен всюду, очарователен он и во Франции, где такое изобилие цветов! Особенно их много на юге Франции—в Ницце, Грасе, Антибе и других городах побережья, буквально утопающих в цветах.

В купе появляются двое. Мужчина и женщина. Нам кажется, что они ведут себя несколько странно. Выясняется, что это корсиканцы—муж и жена, что они никогда не видели советских людей и полны по-детски добродушного любопытства. В конце путешествия мы становимся добрыми знакомыми, обмениваемся карточками, автографами.

Вокзал в Канне. Шумная толпа фоторепортеров осаждает наших актеров—Изольду Извицкую, Николая Черкасова, Олега Стриженова. Черкасова хорошо знают во Франции и не только по фильмам. Он почетный президент парижского клуба «Жар-птица», у него масса друзей и знакомых, и, где бы ни появлялась его высокая фигура, его немедленно окружают улыбающиеся люди.

И хотя Черкасов не ищет популярности, как многие другие участники фестиваля, вскоре в журнале «Синемонд» появляется его портрет с такой подписью:

«Русские не любят шума. Большой актер Черкасов (Иван Грозный) и его советские товарищи прибыли на фестиваль без барабанов и флейт...». Действительно, что касается барабанов и флейт, то многие из прибывших видимо их очень любят, если под этим подразумевать шумную рекламу не только своего искусства, но и себя в искусстве.

Скромность нашей молодой «ведетты» Изольды Извицкой тоже вскоре стала предметом удивления репортеров, не раз выражавших желание снять ее в позе как можно более эксцентричной и неожиданной. «Очаровательная русская Мерилин Монро»—так газеты окрестили Извицкую—оставалась простой и скромной, мило улыбаясь с многочисленных снимков в каннских газетах и журналах.

ЭТО—КАНН

По городу Канн нельзя судить о Франции.

Канн—международный курорт, огромный отель на берегу лазурного моря, где можно услышать речь на всех языках мира. В Канн приезжают люди состоятельные, и в пестрой, шумной, оживленной, крикливо одетой по последней моде толпе трудно заметить коренных жителей города.

2 мая здесь царило особое оживление. С утра над берегом моря был поднят огромный воздушный шар. Рекламные щиты, витрины магазинов были заполнены портретами артистов, участников фильма «Вокруг света в 80 дней». Вечером толпа репортеров и гостей наводняет набережную, стремясь попасть на премьеру фильма. Ярко освещен Дворец кино. Из машины выходит Майкл Тодд, или, как его величают газеты, Микки Тодд, продюсер картины. Он бережно поддерживает под руку свою жену Элизабет Тейлор—одну из красивейших актрис американского кинематографа.

Микки Тодд представил на фестиваль две серии цветного широкоэкранного фильма по роману Жюля Верна «Вокруг света в 80 дней». Многие предполагали, что картина будет иметь сенсационный успех на фестивале.

В самом деле, 44 «звезды», т. е. 44 первоклассных актера, среди которых всемирно известные Шарль Буайе, Марлен Дитрих, Фернандель, Бестер Китон снимались в фильме! Главные роли исполняли Давид Нивен (Филеас Фогг), Кантинфлас (Паспарту). Однако надежда Тодда на шумный успех в общем не оправдалась.

Нельзя сказать, чтобы фильм «Вокруг света в 80 дней» оказался произведением совсем неинтересным. Но искусство, местами даже очень тонкое, сочетается в нем с самой грубой рекламой этому искусству. В каждой сцене—своеобразная борьба между творчеством и рекламой, и к концу второй серии реклама решительно побеждает.

В памяти остается пышное, иной раз даже безвкусное зрелище: Испания с обязательным боем быков,

Индия с показом обряда сжигания жены вместе с умершим мужем», погони, скачки, мчащиеся поезда, «вероломные индейцы»—масса приевшихся штампов и лживой экзотики! И во всей этой сумятице происшествий умело вылепленные актерами характеры—спокойного, невозмутимого джентльмена Филеаса Фогга и его добродушного и находчивого слуги—Паспарту.

Вечером, после просмотра фильма, неутомимый Микки Тодд дал прием в зале Казино. Здесь тоже все было рассчитано на то, чтобы поразить воображение,—живые львы за стеклянной стеной, французский канкан, кухня всех стран! И действительно, на следующий день все каннские газеты и журналы подробно описали и фильм и прием. Пожалуй, больше прием, нежели фильм. Фестиваль открылся, писали газеты, шумом откупориваемых бутылок шампанского. В отзывах многих газет ощущалась едва скрываемая ирония!

ФРАНЦУЗЫ ПОКАЗЫВАЮТ СВОИ КАРТИНЫ

Следующий день настроил и газеты и присутствующих на более серьезный тон. «7-е искусство—это большое искусство»,—писал в одной из газет член жюри фестиваля французский академик, писатель и режиссер Жан Кокто после просмотра широкоэкранной картины Жюля Дассена «Тот, кто должен умереть».

Фильм, являющийся совместной франко-итальянской постановкой, создан по роману греческого писателя Никоса Казандзакиса. В главных ролях снимались актеры Жан Серве, Карл Моннер, Грегуар Аслан, Герт Фробе, Мелина Меркури.

...Огнем, разорением, жестокостью ответили турки на стремление свободолюбивых греков сохранить национальную независимость. Не желая подчиниться захватчикам, население одной из греческих деревень покидает родные места в надежде найти приют в далеком краю.

Труден переход, нет пищи, люди умирают в пути от усталости и голода. Но хуже всего, страшнее всего то, что там, где несчастные думали найти приют, их не принимают. В этой богатой деревне примирились с владычеством турок, и ее жители выгоняют беженцев, заявляя, что они несут с собой холеру. Пастух, выбранный исполнять роль Христа на традиционном религиозном празднике, заступается за несчастных изгнанников. Развертывается борьба, кончающаяся гибелью героя.

Фильм сделан рукой большого мастера, почти каждая сцена исполнена глубокого драматизма, характеры героев очерчены остро и сильно.

Фильмом «Тот, кто должен умереть» открылась целая серия картин, отличающихся острой социальной проблематикой, значительными, серьезными темами, стремлением к глубокому реализму.

А между тем на экранах кинотеатров в Канне, Ницце, Антибе, Грасе и других городах побережья шли самые различные и чаще всего далеко не серьезные фильмы. Их кричащие названия, выставленные в витринах магазинов кадры свидетельствовали о том, что здесь мы имеем дело с живучим рекламным, коммерческим кинематографом.

Иное дело в зале Дворца кино. Подавляющее большинство показанных в дни фестиваля картин были актуальны и серьезны. Это были фильмы, отобранные строго, и отбор их не был случайным.

Проблемы морали, тревога за судьбу молодого поколения, страстный протест против войны, изображение различных эпизодов из истории национально-освободительной борьбы, слово в защиту маленького человека с позиций подлинного гуманизма, обращение к традициям национальной культуры и искусства—вот что привлекало внимание в лучших картинах фестиваля.

Как видно кинофирмам капиталистических стран было понятно, что бессодержательные, легковесные фильмы коммерческого типа, как бы искусно они ни были сделаны, не могут рассчитывать на серьезный успех на фестивале.

Представленные для просмотра картины прогрессивных мастеров капиталистических стран и особенно фильмы кинематографистов стран народной демократии в значительной мере определили общий серьезный характер фестиваля.

Большим вниманием была встречена вторая французская картина—«Бегство приговоренного к смерти» режиссера Робера Брессона, поставленная по повести Андре Девиньи. В картине по существу один актер, действие почти целиком замкнуто в стенах тюрьмы, даже одной камеры. Уже из названия фильма известно, что узнику удалось бежать. Но все равно с самого начала и до конца фильма, когда фигура бежавшего скрывается во мраке улиц, вас не оставляет чувство тревоги. Французский патриот, брошенный фашистскими оккупантами в тюрьму, приговоренный к смерти, методически, настойчиво осуществляющий план побега,—вот где проявляется поразительная воля человека. Жестокость завоевателей—и против нее безоружный человек. Их поединок и победа человека!

Вся картина сделана в манере строгой, лаконичной, сдержанной. В ней все дышит суровой жизненной правдой.

ЧТО ПОКАЗАЛИ ИТАЛЬЯНЦЫ

Встреча с режиссером Де Сантисом, беседа с ним были для нас исключительно интересными. Его острый, очень точный взгляд на произведения искусства,

его оценки всегда тонкие и вместе с тем суровые, трезвые, его рассказ о современном положении киноискусства в Италии—все это было крайне важным.

На фестивале итальянская кинематография была представлена двумя картинами. Режиссер Альберто Латтуада показал фильм «Гвендолина», режиссер Федерико Феллини—фильм «Ночи Кабирии».

В «Гвендолине» главную роль играет весьма молодая, но уже приобретшая большую популярность актриса Жакелина Сассар, роль друга молодой девушки играет молодой актер Рафаель Матиоли. В роли отца Гвендолины—знакомый советским зрителям по многим фильмам Раф Валлоне. Фильм «Гвендолина» посвящен вопросам морали. Здесь рассказывается о первой, хорошей любви. Любви избалованной, эксцентричной девочки и юноши из трудового семейства. Чистой любви этих детей противостоит мораль, поведение, образ жизни старших—родителей Гвендолины.

Однако можно ли сказать, что автор и режиссер осуждают легкомыслие взрослых? Пожалуй, нет, или если да, то совсем чуть-чуть. Легкая насмешка и убеждение—ну что же, видимо, таковы эти люди, такова жизнь!

В картине много света и воздуха, движения и простора. С точки зрения профессиональной, она сделана мастерски, и все же эффект ее незначителен—большого успеха картина не имела.

Но зато фильм «Ночи Кабирии» Федерико Феллини с участием Джульетты Мазина ни одного человека не оставил равнодушным. Мне говорили, что многим эта картина не понравилась, французские критики находили в ней болезненный излом, даже мистику, как и в предшествующей картине Феллини «Дорога».

Действительно, Федерико Феллини занимает особое место в современном итальянском киноискусстве.

То, что создает режиссер, едва ли можно причислить к тому направлению, которое получило название неореализма.

Феллини свойствен более острый, даже местами эксцентрический стиль. Он, видимо, не разделяет убеждения, что предметом искусства должна быть самая обыкновенная история, изображение жизни обыкновенных людей, их ежедневной борьбы за счастье,—как это мы видели в картинах «Крыша», «Умберто Д.» и других.

Сюжеты картин Феллини и более драматичны по внешнему рисунку, и более обобщенны. Ему свойственна манера одновременно эксцентрическая и психологическая, он любит жестокие сцены, резкие контрасты, эпизоды и детали, поднимающиеся до значения символа, ситуации по преимуществу трагические.

Иногда он апеллирует не к социальной природе человеческих отношений, а как бы к неким абстрактно существующим категориям добра и зла вообще.

Но в лучших фильмах, созданных режиссером, тема гуманизма, социального протеста звучит очень сильно. Чтобы дать возможность читателям самим сделать заключение, что собой представляет последняя картина талантливого режиссера, я позволю себе подробно пересказать сюжет этой картины.

Представьте себе поле, и где-то в глубине кадра двое—мужчина и женщина. Женщина забегает вперед, приплясывает, потом бросается на шею мужчине. Видимо, она счастлива. Вот они приближаются к реке, она бежит вперед—веселая, радостная, нагибается над водой,—и тут неожиданно мужчина толкает ее. Женщина падает в воду, захлебывается, тонет, а мужчина, подобрав ее сумку с деньгами, убегает прочь.

Кабирию спасают... Мокрая, жалкая, она приходит в опустевший дом и собирает, чтобы уничтожить, все, что напоминает ей о злом человеке, обманувшем ее доверие.

Кабирия—уличная женщина. Вот она стоит на тротуаре в ожидании клиента—в нелепом костюме, смешная, похожая на мальчишку, много пережившая...

Известный актер Альберто, богач и баловень женщин (роль его играет Амедео Надзари), поссорился со своей возлюбленной. От скуки и из странной прихоти он приглашает Кабирию в свою машину, везет ее в «Ночной клуб». Вся эта ситуация немного напоминает мотив «Огней большого города», когда пьяный миллионер испытывает потребность в обществе бродяги.

Кабирия легковерна и детски чиста душой. Ей кажется, что Альберто увлечен ею, может быть полюбил ее. Кабирия танцует в клубе, веселится и совсем уже готова уверовать в свое счастье, когда Альберто везет ее к себе домой, кормит ужином, проявляя некое подобие внимания.

Но приходит та, другая, богатая, красивая и любимая. Альберто запирает Кабирию в соседней комнате, и она в замочную скважину может увидеть чужое счастье.

Уйдя из дома Альберто, после долгих блужданий по улицам города, Кабирия попадает на сеанс гипноза. Ее усыпляют, и она, стоя на сцене с белым венком на голове, неожиданно похорошевшая, говорит притихшему залу о своих чувствах к Альберто. Один человек в зале особенно внимательно ее слушает (актер Франсуа Перье). Позднее он говорит Кабирии, что его, по странной случайности, тоже зовут Альберто, что он полюбил ее, хочет жениться на ней... И Кабирия не сразу, но снова верит, не подозревая обмана. Ее глаза снова сияют, и радостная, доверчивая, как ребенок, она ждет своего счастья... Все маленькие сбережения она готова положить в основу их будущей совместной жизни... Они встречаются

и ведут себя, как все влюбленные. А потом однажды они идут лесом, выходят в поле и оказываются у реки. Ее спутник еще ничего не сделал, но Кабирия, взглянув, вдруг поняла все. Она бросает деньги к его ногам, плачет:—«Ты из-за денег? Из-за денег?»—потом падает на землю с криком: «Убей меня, я не могу больше жить!..» Но он не убивает, не толкает ее в воду, как тот, первый, он лишь хватает деньги и убегает.

И, казалось бы, все... Одинокая, потрясенная Кабирия возвращается той же дорогой, где только что шли они вдвоем... Слезы стоят в больших грустных глазах. Но вдруг ее обгоняет группа молодежи. Веселые девушки и юноши, смех, музыка, и вот сквозь слезы в глазах Кабирии появляется улыбка...

Жестокая, равнодушная к горю и все же прекрасная возвращается жизнь...

Так кончается фильм. Сухой пересказ не может передать и сотой доли тех оттенков человеческих чувств, которые содержатся в этом фильме, в игре Джульетты Мазина особенно. Но я не могла не пересказать сюжета, ибо просто слова о гуманизме, о трагедии маленького человека в большом и недобром мире—все эти правильные слова были бы неубедительны.

Джульетта Мазина вполне заслуженно получила премию за лучшее исполнение женской роли на фестивале.

НА ЭКРАНЕ—СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ

В этот день советская делегация сидела не в партере, как обычно, а в ложе бельэтажа. Такова традиция. На двух вечерних сеансах шел фильм «Сорок первый».

Можно быть вполне уверенным в успехе, можно твердо знать, что произведение советского кино, созданное талантливым творческим коллективом, произведение яркое, глубокое, умное, встретит должное признание. И все же волнуешься—как будет принят фильм? Будет ли он правильно понят?

Шумные овации после сеансов, множество поздравлений, отличная реакция зала во время просмотров свидетельствовали о настоящем большом успехе. Поздравляли все, даже члены жюри, которые не очень-то любят заранее высказывать свое мнение. Так, Жан Кокто заявил, что он был в восторге от фильма, что фильм чем-то напомнил ему рапсодии Пушкина... Впрочем, предоставим слово французской прессе.

Газета «Орор» писала: «Русские знакомят нас со своей Мерилин Монро! Общее мнение говорит о том, что этот фильм ждет мировой успех, с этим надо считаться при награждении пальмовой ветвью».

Журнал «Синематографи франсэз» констатировал: «Необходимо признать, что советская картина «Сорок первый» замечательный фильм». Высказав сомнение—нужен ли трагический финал, критик заканчивает статью словами: «но неоспоримо это очень хороший фильм, замечательно снятый и с очень хорошими исполнителями. Это уже много».

Газета «Ля Паризьен» отмечала: «Извицкая и советский Жерар Филип (это о Стриженове!—*Л. П.*) при выходе из Дворца кино были атакованы, и заслуженно, фоторепортерами».

Газета «Нис-матэн» поместила рецензию с подробным анализом игры актеров. Автор пишет: «Игра актеров замечательная: гибкая и естественная, нигде не ложная. Постановка первого класса. Фотография потрясающая, в пастельных тонах, которыми русские так славятся».

Отличные отзывы поместили и другие газеты. Были среди этих отзывов и такие, которые не могут не вызвать улыбки,—вроде утверждения, что «Сорок первый»—это «первый советский сексуальный фильм!»

Словом, у французской прессы свои законы и нормы, и серьезный анализ не раз сопровождался оценками, иной раз совсем неожиданными и, с нашей точки зрения, нелепыми.

Самым ценным и дорогим воспоминанием для Григория Чухрая, Изольды Извицкой и Олега Стриженова будут, вероятно, не дни их шумного каннского успеха, а те часы, которые они провели в обычных, рядовых кинотеатрах, среди обычной публики—в Грасе, Марселе и Париже.

Горячий прием, оказанный фильму и его участникам обыкновенными французскими зрителями,—самое дорогое свидетельство того, что фильм понравился, что мысль его, образы его оказались понятными и интересными.

Фильм «Сорок первый» получил премию за оригинальный сценарий, гуманизм и высокую поэтичность. Ну что же, это заслуженно.

В один из последних дней фестиваля был показан фильм Григория Козинцева «Дон-Кихот».

«Дон-Кихот»—один из сложнейших и величайших мировых шедевров, грандиозный, поразительный по глубине роман. И, как всякое великое творение, «Дон-Кихот» не имеет традиции единого философского толкования. Режиссер Козинцев стремился прежде всего воплотить в фильме извечную человеческую жажду справедливости и добра. Зло, существующее в мире, очень сильно, а оружие Дон-Кихота слабо, смешны его способы борьбы со злом...

Но не будем анализировать фильм, скажем лучше о том, как он был встречен в Канне. Прием, оказанный фильму, был самым сочувственным, аплодисменты не раз звучали в зале во время сеанса. После просмотра к Козинцеву и Черкасову среди других

поздравляющих подошли испанские журналисты. Они остались очень довольны фильмом. Испания, говорили они режиссеру, именно такова, какой вы ее изобразили в картине. «Где в России отыскали вы такие пейзажи, которые так полно и правдиво передают колорит Испании?» На пресс-конференции Козинцеву и Черкасову было задано много вопросов, и главным образом о принципах трактовки романа Сервантеса.

Газеты «Нис-матэн», «Патриот» поместили интересные, очень положительные отзывы о картине. Статья в «Нис-матэн» называлась «Очень хорошая советская экранизация «Дон-Кихота» Сервантеса».

В статье давался подробный анализ фильма и высокая оценка его изобразительному решению, режиссерскому мастерству, игре Н. Черкасова и Ю. Толубеева.

В «Патриоте» критик Жак Тери приходил к выводу, что «Дон-Кихот» один из лучших фильмов фестиваля.

Но были и другие отзывы. Они исходили от людей, недружелюбно относящихся к нашим успехам, и от тех, кто привык к весьма неглубокому прочтению романа, к тому, что Дон-Кихот, как аристократ, противостоит крестьянину Санчо Панса, к тому, что Испания не существует в искусстве без боя быков, кастаньет, карменсит и плясок. Так, газета «Фигаро» в номере от 15 мая поместила статью критика Луи Шове под заголовком «Был ли Сервантес марксистом?» Именно в этой статье высказывалось сожаление, что в фильме нет всего того, что является обязательным ассортиментом к сюжетам из испанской жизни.



«ДВА ПРИЗНАНИЯ»



«ЗЕМЛЯ»

И вот, когда думаешь обо всех этих отзывах, о реакции зрительного зала на просмотрах в Париже и в Канне, об искренних поздравлениях с успехом, еще и еще раз убеждаешься в том, что классическое искусство и сегодня на вооружении народа, что идеи Сервантеса, Шекспира, Толстого, Бальзака не устаревают. И разве можно не согласиться с теми зрителями, которые увидели в фильме «Дон-Кихот» борьбу за человеческое счастье, за справедливость. Эта мысль была высказана в одной из французских газет, и к ней нельзя не присоединиться.

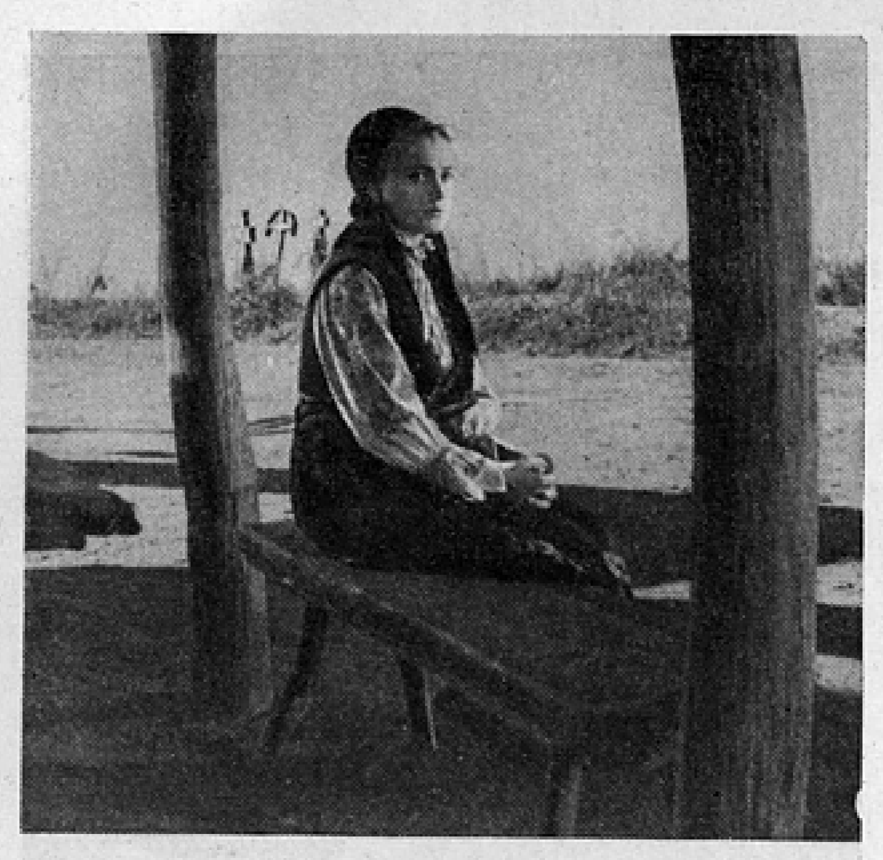
...Шли дни, накапливались впечатления. Каждый день мы смотрели не менее четырех картин.

В 3 часа дня и в 10 часов вечера наша делегация занимала свои места в просмотровом зале и, выслушав очередные объявления, погружалась в созерцание.

ФИЛЬМЫ О ПРОСТЫХ ЛЮДЯХ

Со всей наглядностью фестиваль показал, какой огромной силой является сегодня киноискусство стран народной демократии, искусство, развивающееся в плане углубленного реализма, искусство больших, прогрессивных мыслей.

Интересную картину показал на фестивале польский режиссер Анджей Вайда—«Канал» (француз-



«МЕЛЬНИЦА УДАЧИ»

«КИВИТОК»



ское название—«Они любили жизнь»). Это трагическая история о группе защитников Варшавы в тяжелом 1944 году. Разные люди, разные характеры и общая трагическая судьба! Ни один человек не спасся. Обвинительным актом войне прозвучала эта своеобразная картина, созданная в суровых тонах, как трагическая хроника с сюжетом, почерпнутым из самой жизни.

Югославские кинематографисты показали на фестивале картину «Долина мира» (режиссер Фране Штиглиц)—это трогательная история о судьбе детей, которые ищут по дорогам разрушенной войной страны сказочную долину мира.

Германская Демократическая Республика представила фильм «Обманутые до последнего дня» режиссера Курта Юнг-Альзена о солдатах фашистской армии в начале войны, о моральном облике тех, кто совершал чудовищные зверства.

Венгерская Народная Республика показала фильм «Два признания» (режиссер Мартон Келетти)—о судьбе подростков, которые по разным причинам оказались без надзора.

Болгарские кинематографисты прислали фильм «Земля» (режиссер Жандов)—о растлевающей силе денег, превращающей простого человека в зверя.

Румыния показала исполненный драматизма фильм «Мельница удачи» (режиссер Виктор Илиу) по мотивам повести известного румынского писателя Иона Славича.

В датском фильме «Кивиток» (режиссер Эрик Баллинг) интересным было изображение обычаев и быта далекой Гренландии, поэтическое воспроизведение народной легенды о злом духе Кивиток.

Судьбам молодежи, трагическим последствиям неправильного воспитания подростков посвящен аргентинский фильм «Дом ангела» (режиссер Леопольдо Торре Нилсон).

Япония представила очень интересный фильм «Люди рисовых полей» (режиссер Тадаси Имаи)—о жизни, труде и горестях бедных крестьян из рыбацкой деревни, которые изнывают от тяжести непосильных налогов.

Ливан показал содержательную картину «Дорога в неизвестность» (режиссер Жорж Нассер), рассказывающую о трагедии тех, кто пытался искать счастья в Америке, ушел из родного дома в поисках богатства и удачи...

Нет возможности в одной статье остановиться на всех картинах фестиваля, ибо их было около восьмидесяти. Скажем лишь, что в большинстве своем это были произведения серьезные и актуальные. Очень различные по своим художественным особенностям, по творческим принципам, они содержали нечто общее—это ярко выраженный интерес к судьбам простых людей. В большинстве случаев

в картинах отсутствовала искусственно надуманная сюжетика, налицо было стремление к углубленному показу психологии героев и особенностей их жизни. Характерно также наличие во многих фильмах больших, общественно значимых конфликтов.

ТРИ АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМА

Кроме упомянутого в начале наших заметок фильма «Вокруг света в 80 дней», американцы показали в дни фестиваля еще три картины—«Ночь мужей» (режиссер Дельберт Манн), танцевальное ревю «Забавная мордочка» и, наконец, фильм режиссера Уильяма Уайлера «Закон бога». Этот фильм, цветной, широкоэкранный, с участием Гарри Купера и Доротти Макгир, получил на фестивале первую премию. Действие фильма происходит в 1862 году, во время войны Севера и Юга. Однако в фильме полностью отсутствует проблематика, связанная с судьбой негров. Первые части картины рисуют идиллическую жизнь семейства фермеров. Отец (Гарри Купер), его жена (Доротти Макгир) и трое детей составляют дружную семью ригористов и квакеров, свято хранящих обычаи и соблюдающих законы своей религии. Семейство неустанно трудится, по воскресным дням ездит в квакерскую церковь, иногда на ярмарку. И хотя по законам религии нельзя брать оружие в руки, все же необходимость защитить свой дом, уют, свою жизнь заставляет их идти сражаться. Каждый делает это по-своему. Сын стреляет в приближающихся южан из засады, стреляет и плачет. Отец обезоруживает врага и отпускает его с миром. Мать, которая всегда наиболее строго придерживалась законов церкви, бьет шваброй по шее одного из южан, когда тот пытается свернуть голову любимцу семьи—дрессированному гусю.

Была ли картина «Закон бога» самой значительной, интересной и талантливой из тех, что были показаны на фестивале? Думаю, что нет. Об этом же свидетельствует и то, как было встречено во Дворце кино решение жюри. Оно не удовлетворило большинство собравшихся.

Признавая, что в этой картине есть отличные сцены, что мягкий юмор отдельных ситуаций не раз вызывал в зале сочувственную улыбку, признавая высокие профессиональные и технические качества фильма, нельзя не сказать о том, что картина эта не могла вызвать такого глубокого интереса, так взволновать присутствующих, как некоторые другие картины фестиваля.

•

На фестивале, к сожалению, не было представлено быстро растущее киноискусство Китайской Народной Республики. Закулисные маневры определенных американских кругов, сорвавшие участие КНР в фестивале, вызвали справедливое возмущение передовой кинообщественности всего мира. Протесты ряда делегаций вызвала также демонстрация на фестивале малоудачной английской картины, направленной против Китая. В организации фестиваля были и другие серьезные недостатки, которые снизили его значение и которых следовало бы избегать при подготовке фестивалей будущих лет.

Традиция ежегодных международных кинофестивалей очень важна для укрепления дружеских, миролюбивых отношений между странами, для творческого соревнования киноискусства всех стран.





«ЛЮДИ РИСОВЫХ ПОЛЕЙ»

КАНН, 1957

Р. Кармен

Как обычно, этот Каннский фестиваль был смотром не только произведений художественной кинематографии многих стран, но и искусства короткометражного фильма. Короткометражными фильмами на Западе принято называть документальные, научно-популярные и мультипликационные картины, вне зависимости от их метража.

Нам довелось за время фестиваля просмотреть около 40 таких картин. Многие из них—произведения киноискусства, заслуживающие подробного анализа. Обращает внимание в этих фильмах и разнообразие жанров, в которых они созданы, и порой высокий уровень режиссерского, операторского мастерства. Правда, некоторые страны представили и слабые фильмы, оставившие зрителя равнодушным, фильмы, не отличающиеся ни выдумкой, ни техникой сьемки, ни самим содержанием.

Хотелось бы вкратце остановиться на некоторых из показанных на фестивале фильмов. Всем понравился французский цветной фильм «Ниок» Эдмонда Сешана. Это трогательный рассказ о крохотном слоненке, пойманном в джунглях Камбоджи, о дружбе слоненка с деревенским мальчиком. Фильм сделан в игровом плане, хотя, как видно, участники его не являются профессиональными актерами. Однако смотрится фильм как документальная повесть, он очень познавателен, великолепно сняты в нем пейзажи, быт людей.

Интересен канадский фильм «Столица золота» (режиссеры-операторы Колин Лоу и Вольф Кениг). Это рассказ о том, как был основан и вырос на Юконе большой город золотоискателей. Примечателен в этом фильме метод использования старых фотографий тех времен, когда еще не существовал кинематограф. Статичные фото смонтированы в динамичном повествовательном ряду, они словно оживают на экране. Фильм этот был отмечен премией фестиваля.

Показанный голландцами фильм в одной части «Рембрандт» (режиссер Хаанстра, оператор Станлей Сайер) представляет удачную попытку отразить в серии репродукций картин творческий путь великого художника. Замечательна в финале фильма последовательная сьемка галлереи автопортретов Рембрандта, созданных им на разных этапах жизни от юного до преклонного возраста. Портреты живут, они чередуются в медленных наплывах, и перед зрителем проходит на экране жизнь человека. Это производит неизгладимое впечатление. Прекрасна фотография этого фильма, воспроизводящего гениальные полотна Рембрандта.

Кропотливой и вдумчивой работой оператора отмечен западногерманский научно-популярный фильм «Прерия летом» (режиссер-оператор Гейнц Сиельман), рассказывающий о жизни и борьбе за существование степного зверья. Фильм этот также был отмечен премией фестиваля.

К сожалению, великолепный восточногерманский фильм о жизни угрей (режиссер Вальтер Зухнер), хотя и был показан, но не был официально включен в программу фестиваля. Причина в том, что Франция не состоит в дипломатических отношениях с ГДР, представившей эту картину, вызвавшую активное одобрение зрителей во Дворце кино.

Заслуженный успех имели у зрителей два советских документальных фильма «Охотники южных морей» (автор-оператор С. Коган) и «Высота 7546» (автор-оператор И. Грек). Зрители единодушно отмечали высокое качество операторской работы и техническое совершенство двух советских документальных фильмов. Первый из них получил премию фестиваля—«за высокое операторское мастерство.

Из мультипликационных фильмов одобрение вызвал сделанный в тонкой остроумной манере английский фильм «История кино».

Особенный интерес представил румынский мультфильм «Короткая история» (режиссер Ион Попеско Гопо), отмеченный премией — золотой пальмовой ветвью фестиваля.

Не удовлетворил зрителей представленный США фильм «Западная симфония». Долгий и утомительный показ посредственного балета, неинтересно снятого в одной бедной декорации, вызвал всеобщее недоумение.

Будучи в Канне, наша делегация ощутила огромный интерес к искусству советской кинематографии со стороны творческих работников—кинематографистов многих стран. Я почувствовал это во время ежедневных дружеских встреч и бесед с документалистами разных наций, особенно с документалистами Франции и Италии. Велико желание многих из них приехать в СССР, ознакомиться с нашей документальной кинематографией, снять документальные фильмы о жизни нашей страны.

А. Тауниотти

III МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Десять дней продолжался в Риме Международный кинофестиваль познавательных и воспитательных фильмов. Это был третий по счету кинофестиваль, организованный Комиссией по научной кинематографии при Итальянском национальном исследовательском центре и Всеитальянским институтом воспитательной, научной и социальной кинематографии. В нем приняли участие 28 стран, в том числе: Англия, Аргентина, Болгария, Венгрия, Федеративная Республика Германии, Дания, Индия, Италия, Канада, Румыния, Пакистан, СССР, США, Финляндия, Франция, Чехословакия, Швейцария, Югославия, Япония и др.

По условиям фестиваля каждая страна могла представить не более трех полнометражных художественных или документальных фильмов познавательного или воспитательного характера и не более восьми научно-популярных кинокартин по различным областям знаний (по естествознанию, физическим и математическим наукам, медицине, агробиологии и агротехнике и т. д.).

Таким образом, каждой стране предоставлялось право выдвинуть для участия в конкурсе одиннадцать фильмов и, кроме того, шесть фильмов вне конкурса. Однако далеко не все страны смогли полностью воспользоваться этим правом. Только двенадцать стран, в которых научная и документальная кинематография достаточно широко развита, представили фильмы по всем или почти по всем разделам фестиваля—это Англия, Болгария, Венгрия, ФРГ, Индия, Италия, Канада, Румыния, СССР, США, Чехословакия и Франция. Все же остальные страны выдвинули для участия в фестивале от трех до шести фильмов, а некоторые даже всего по одному фильму.

Тем не менее общее количество фильмов составило весьма внушительную цифру—307, что объясняется большим количеством итальянских фильмов, представленных для участия в конкурсе и вне конкурса различными итальянскими организациями.

Само собой разумеется, рассказать о всех фильмах, показанных на фестивале, просто нельзя. Да в этом и нет никакой необходимости. Поэтому отметим лишь те фильмы, которые по своим научно-художественным качествам представляют наибольший интерес.

Прежде всего хочется сказать об итальянском цветном фильме «Очарование леса». Это полнометражный научно-популярный фильм, созданный режиссером Альберто Анкилотто. Сюжет фильма очень несложен. Семья забавных зверьков—американских енотов—отправляется в путешествие по лесу. Вскоре один из енотов отстает. Перед ним раскрываются доселе невиданные им картины живой природы. Зверек с любопытством рассматривает яркие цветы, следит за различными насекомыми, пресмыкающимися, птицами; наблюдает за жизнью муравьев, пчел, присутствует на «цирковом представлении» пауков-«эквилибристов», ловко бегающих по «проволоке»-паутине, смотрит за тем, как они под музыку вальса плетут свои сети. Потом попадает на спортивное зрелище—«футбольный матч» жуков-скарабеев. Картина футбольного состязания... Жуки-игроки катят по полю навозный шарик—футбольный мяч,—дерутся из-за него, отнимают его друг у друга. Как только шарик-мяч попадает в ямку—раздаются крики: «Гол!», слышатся бурные аплодисменты зрителей, шум тысячной толпы людей, записанный на настоящем футбольном матче. Зрители: жуки, черепахи, лягушки, находящиеся в амфитеатре «стадиона», в острые моменты на «футбольном поле» поднимают на «трибунах» страшную возню; лягушки свистят, затевают драки. Одна жаба в кульминационный момент даже проглатывает соседку-лягушку.

«Матч» длится очень долго. За ним следит и енот. Наконец он покидает матч, отправляется дальше, снова путешествует по лесу и вскоре соединяется со своей семьей. Так кончается этот, в общем довольно привлекательный фильм, во многом, однако, испорченный, на наш взгляд, увлечением режиссера «вставными номерами», не имеющими ничего общего ни с наукой, ни с жизнью показанных животных.

А вот другой фильм по естествознанию—болгарский. Из него мы узнали о жизни змей, обитающих в Болгарии. Фильм так и называется «Змеи Болгарии». В форме короткого, хорошо продуманного рассказа авторы фильма знакомят зрителей с раз-

личными видами змей, с их защитной окраской, повадками, способами охоты за добычей. Вот одна из змей захватила ящерицу, другая—маленького грызуна, но вскоре сама стала добычей хищной птицы. В фильме проводится мысль о значении приспособительных особенностей в жизни животных, в их борьбе за существование.

Эта же мысль еще более полно развивается в другом болгарском фильме—«Защитные средства животных». В этом фильме авторы демонстрируют примеры из жизни не только сухопутных животных, но и обитающих под водой.

Судя по двум этим фильмам, можно заключить, что болгарские кинорежиссеры, работающие над созданием фильмов о живой природе (в первом случае режиссер И. Розей, во втором—К. Костов), находятся на правильном пути. Фильмы их отличаются глубоким знанием материала, точными наблюдениями, стремлением придать своим кинорассказам живую, яркую форму.

То же можно сказать о научно-популярных фильмах и других стран народной демократии, особенно Венгрии, Польши, Румынии, Чехословакии.

.... На экране джунгли. В воздухе появляется вертолет. Из него высаживается группа рабочих во главе с инженером. Здесь, в местности, непроходимой для сухопутного транспорта, вдали от жилищ, от дорог, им предстоит поселиться и заняться строительством буровых вышек. Вертолет улетает и вскоре возвращается с новой партией людей; потом доставляет строительные материалы, металлические конструкции, двигатели, моторы. Крошечный самолет действует как мощный подъемный кран. К нему подцепляют тяжелые грузы. Он осторожно поднимает их, переносит по воздуху и доставляет в джунгли. Люди энергично работают. Строительная площадка растет на глазах. Буровые вышки уже готовы. Началась добыча нефти.

Все это на протяжении 15—20 минут показал нам английский режиссер Алан Пендри в своем маленьком, но содержательном фильме «Воздушный лифт в джунглях», созданном на киностудии «Шелл».

Англичане показали на фестивале и другие фильмы (о прикладном значении атомной энергии, о переливании крови, об одном судебном процессе и др.), свидетельствующие о широком тематическом и жанровом разнообразии их документальных и научных картин.

Весьма хорошее впечатление оставили и многие французские фильмы. Но, пожалуй, предпочтение следует отдать одной, получившей на фестивале общее признание. Это картина режиссера Анри Фабиани «Ты будешь рожать без боли». Трудная задача—экранизация родовспоможения—решена авторами фильма умело и тонко, в лучших традициях известной французской «Группы тридцати», в состав которой входит режиссер Фабиани.

Американцы представили на фестиваль главным образом научно-популярные и документальные фильмы, в общей сложности—13 фильмов. В числе их следует отметить цветной фильм о геологической истории Большого Каньона на р. Колорадо в США («In the beginuing»), короткометражный фильм о высокочастотной киносъемке и научный фильм «Гортань и голос».

Из фильмов восточных стран заслуживают внимания два японских научно-популярных фильма: «Вольтова дуга» и «Роль корней» (фильм о значении корневой системы в жизни растений).

Привлек внимание участников фестиваля также индийский фильм об охоте на диких слонов, в котором показывается, как местные жители добывают живых диких слонов с помощью домашних.

Много было показано на фестивале медицинских фильмов, фильмов по туризму и спорту, по искусству и архитектуре, фильмов, посвященных методам научного расследования преступлений. Из числа последних, построенных, как правило, по классическим канонам детективных художественных кинокартин, следует выделить итальянский фильм «Борьба на дорогах». В этом фильме, созданном режиссером Пино Белли, увлекательно, в духе нашего советского фильма «Дело № 306», рассказывается интересная история поисков автомашины, скрывшейся после преступления, совершенного на загородном шоссе.

Тяжело ранен человек. Его находят на шоссе. Полиция начинает расследование. Тщательно изучается обстановка на месте, собираются вещественные доказательства. В работу вступают лаборатории Института криминалистики. Картина происшествия ясна. Начинаются поиски, погоня за преступником. Наконец он в руках полиции.

В такой же манере сделан и другой довольно интересный фильм из этой серии—«Немые свидетели», созданный киноработниками Федеративной Республики Германии по материалам научного распознавания причин пожара.

А вот произведение совсем иного жанра—цветной венгерский фильм «Танцы цыган». В нем венгерский режиссер Т. Банович красочно и ярко показал искрящиеся весельем цыганские танцы. Фильм был высоко оценен участниками фестиваля и заслуженно признан жюри лучшим по разделу фольклорных кинокартин.

Советская кинематография представила на фестиваль 14 фильмов, из них 11—для участия в конкурсе: художественные фильмы—«Призвание», «Софья Ковалевская», документальный фильм «Школьные годы» и научно-популярные фильмы—«У берегов Антарктиды», «Зачем я это сделала»,

«О тех, кто не слышит», «Старт в стратосфере», «Петродворец», «В Горках Ленинских», «Непрерывная разливка стали», «В Тихом океане», «Тайна вещества», «Лучи-исцелители», «По нижнему Амуру».

Наибольшим успехом на фестивале пользовались фильмы—«У берегов Антарктиды», «Тайна вещества» и особенно фильм «В Тихом океане», созданный коллективом Московской киностудии научно-популярных фильмов.

Итальянская пресса единодушно отмечала высокие познавательные и художественные достоинства этого фильма. В результате жюри фестиваля присудило фильму «В Тихом океане» первую премию—«Золотой робот».

Наряду с этим жюри фестиваля присудило советской кинематографии еще одну почетную премию «Золотой робот» за хороший подбор фильмов, охватывающий все тематические и жанровые разделы фестиваля, и за общее высокое качество советских картин.

Оба эти приза свидетельствуют о признании весьма значительных успехов, достигнутых советской кинематографией в области производства научно-популярных и документальных картин.

Кроме советской кинематографии по два «Золотых робота» было присуждено еще только трем странам: Англии, Италии и США. Пять стран: Венгрия, Германия, Канада, Франция и Япония были удостоены по одному «Золотому роботу». Что касается всех остальных стран, то они были премированы либо «Серебряными роботами» (вторыми и третьими премиями), либо дипломами.

Фестиваль проходил в здании Римского университета и привлек к себе внимание широкой общественности. Особенный интерес фестиваль вызвал в среде научных работников. Фестиваль посетило свыше 25 000 зрителей.

Большое внимание было уделено фестивалю со стороны руководящих кругов Италии. В конце фестиваля участников принял Президент Итальянской Республики Гронки.

Оценивая фестиваль в целом, необходимо отметить, что он явился значительным событием в жизни работников научной и документальной кинематографии. Он дал им возможность обменяться опытом, установить личные контакты, деловые связи, что несомненно имеет большое значение в деле дальнейшего укрепления и развития культурных связей и дружбы между народами мира.

Хочется только пожелать в интересах более плодотворного обмена опытом, чтобы в будущем отводилось больше времени для встреч и бесед за счет сокращения количества допускаемых к конкурсу фильмов, которое на III фестивале было непомерно высоким.

А. Згуриди

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ КИТАЯ

«Если весь народ дунет—будет тайфун»,—гласит мудрая китайская пословица. Смысл ее прост и ясен. Когда за дело берется весь народ, когда усилия его направлены к одной цели—он может сделать чудеса.

К таким поистине чудесным явлениям относятся успехи, достигнутые китайской национальной кинематографией. В самом деле, с тех пор как китайский народ сбросил с себя оковы рабства и эксплуатации и провозгласил свободную народную республику, прошло лишь несколько лет. Собственно с этого периода начинается интенсивное развитие нового, революционного киноискусства Китая. За короткий срок в КНР созданы свои хорошо оборудованные киностудии, подготовлено большое количество специалистов, организован институт для обучения творческих кадров, освоено цветное кино, заканчивается строительство прекрасно оборудованной фабрики для тиражирования фильмов в Пекине, внедряется производство широкоэкранных кинокартин, значительно расширена сеть городских и особенно сельских кинотеатров.

Огромна тяга китайского народа к киноискусству, к фильмам, помогающим в утверждении коммунистического сознания, воспитывающим эстетические вкусы, расширяющим знания.

Понятен поэтому необыкновенно широкий, самый живой интерес китайских зрителей к кинокартинам научного содержания.

Выпуск отечественных научно-популярных и учебных фильмов растет в Китае с каждым годом.

Производство их сначала было сосредоточено на студиях художественных фильмов. Их выпускали в Пекине, Шанхае и на Северо-Восточной киностудии (в Чанчуне).

С февраля 1953 года организована специальная студия научно-популярных фильмов в Шанхае, а в Пекине и в

Чанчуне продолжается работа на студиях художественных фильмов.

За очень короткий срок научно-популярная кинематография Китая превратилась в самостоятельную отрасль киноискусства.

Достаточно сказать, что за 1956 год в КНР было выпущено 38 научно-популярных картин и 12 номеров журнала] «Наука и техника». В 1957 году творческие работники Китая намереваются создать значительно больше научно-популярных и учебных картин и продолжают выпуск периодического журнала.

Уже первые шаги наших китайских друзей на совершенно новом для них поприще свидетельствуют о правильном подходе к проблемам научного кино, о вдумчивом и любовном отношении к делу создания научных фильмов.

Мы видели в Китае картину о Музее морской фауны, который расположен на берегу Желтого моря в городе Циндао.

Музей этот является крупным научным центром. Но, кроме того, в нем сосредоточены большие аквариумы и бассейны, в которых экспонируется фауна Тихого океана. Музей известен по всей стране и широко посещается школьниками и туристами.

Вот этот музей и послужил материалом для создания небольшого научно-популярного фильма. Он так и называется—«Музей морской фауны». Нам было приятно узнать, что сделала этот фильм женщина-режиссер—товарищ Цзо Вей.

Весь фильм проникнут удивительной теплотой и глубоким лиризмом. Несмотря на небольшой размер (2 части), он дает достаточно полное представление о морской фауне Тихого океана. Композиция кадров, монтаж, строго научный текст, музыка отличаются простотой и ясностью и в целом создают хорошо продуманный рассказ об одном из замечательных музеев Китая.

Хочется подчеркнуть, что эти качества вообще характерны для большинства китайских научно-популярных фильмов, отличающихся серьезностью, вдумчивостью, глубоким вниманием к содержанию и стремлением выразить это содержание в тонкой, изящной, присущей всему китайскому искусству форме. Такое гармоническое слияние глубокого содержания с поэтической формой отличает работу и другого молодого режиссера Юй Ци, создавшего в содружестве с талантливым оператором цветной фильм «Виды Гуйлина». Это видовой фильм об одной из прелестнейших местностей на земном шаре.

Высокие, причудливые горы, сплошь заросшие лесом, в сочетании с зеркально гладкими озерами и бурными горными реками создают неповторимый по красоте пейзаж. С любовью и похвальным вкусом отразили молодые китайские киноработники эти пейзажи в своем фильме.

В одном можно упрекнуть авторов: в недостаточной ритмичности монтажа в некоторых местах фильма, особенно там, где соединяются вместе сразу несколько панорам.

Превосходна в этом фильме тонкая, высокопрофессиональная передача цвета, выполненная в духе лучших образцов китайской живописи.

Говоря о цвете, нельзя не вспомнить еще об одном китайском научно-популярном фильме—«Золотые рыбки». В нем показаны те самые знаменитые золотые рыбки, которыми издавна славится Китай.

Выращивание золотых рыбок путем систематической гибридизации доведено в Китае до подлинного искусства. Нигде в мире нельзя увидеть таких совершенных по краскам и форме рыб, искусственно созданных человеком. Многие в Китае специально занимаются разведением рыбок. Их продают прямо на улицах. Но самых интересных, самых необыкновенных по форме и окраске рыбок можно встретить только в двух основных центрах: в парке Бейхао и в Пекинском зоопарке. Здесь разведение и содержание рыбок ведется на строго научной основе, под руководством крупных специалистов. Рыбы разводятся в больших открытых темных чанах. Из года в год китайские научные работники скрещивают один вид рыб с другим и добиваются поразительных результатов. У рыб изменяется не только окраска, но и форма плавников, хвоста, перемещаются глаза, вокруг них образуются какие-то фантастические кружевные наросты. Все это производит необыкновенно сильное впечатление. Смотришь и не можешь налюбоваться этими чудесными созданиями, разукрашенными всеми существующими цветами: от белого, желтого, красного, серебряного, золотого до густого синего и черного тона.

Съемке золотых рыбок и был посвящен этот великолепный по исполнению в цвете фильм. Последнее особенно важно отметить, если иметь в виду, что производство цветных фильмов в Китае начало развиваться только в самые последние годы. Раньше не было не только опыта, но и необходимой производственно-технической базы. Цветную пленку приходилось обрабатывать в крайне отдаленных от мест съемки лабораториях Советского Союза, что, естественно, затрудняло своевременную проверку результатов и осложняло труд творческих работников. Тем не менее наши китайские друзья в короткий срок добились больших успехов в создании цветных фильмов.

За последнее время положение изменилось. В Пекине построена замечательная лаборатория, подготовлены специалисты, и обработка цветной пленки ведется на месте—в Китае. И нет никаких сомнений в том, что в будущем наши китайские друзья достигнут в области цветного кино еще больших успехов.

Говоря об идейно-художественных достоинствах китайских кинокартин и о создателях этих картин, нельзя не упомянуть о высокой требовательности и взыскательности китайских работников киноискусства к самим себе; об их огромной тяге к расширению профессиональных знаний, к повышению мастерства. Это особенно бросилось нам в глаза во время нашего пребывания в КНР. Наши китайские друзья использовали каждый свободный час для того, чтобы встретиться с нами, обсудить все спорные, все неясные вопросы, которые волнуют их в процессе создания фильмов.

До сих пор научно-популярная кинематография Китая ограничивалась выпуском короткометражек. Полнометражных картин было очень мало, они насчитывались единицами. За последнее время в среде творческих работников появилось стремление к созданию полнометражных научно-популярных картин. Они ищут пути к созданию таких фильмов и подходят к этой работе очень серьезно. Почти все вопросы в наш адрес были направлены как раз в эту сторону. Нас просили поделиться опытом создания полнометражных научно-популярных картин, осветить вопросы драматургии научно-популярных картин, рассказать о работе по созданию сценариев полнометражных фильмов.

Сценарная проблема—вообще одна из основных проблем для наших китайских друзей. В сценариях для научно-популярных фильмов ощущается острая нужда. Сейчас кадры сценаристов научного фильма растут и накапливают творческий опыт; специалистов в этой области готовит также Институт кинематографии.

Все виденное нами в киностудиях КНР вселяет уверенность, что в самом ближайшем будущем мы будем свидетелями бурного расцвета китайского киноискусства, в том числе и научно-популярной кинематографии. Порукой этому служит творческая одаренность китайских работников киноискусства, их горячая, искренняя любовь к делу, их вдохновенный труд. И хочется от всей души пожелать им успеха в их замечательной работе.

«ПОСОЛ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО ФИЛЬМА»

Кинематографическая общественность Чехословакии отметила пятидесятилетие профессора А. М. Броусила, ректора Пражской академии сценических искусств, бессменного председателя жюри международных кинофестивалей в Карловых Варах, неоднократного члена жюри фестивалей в Канне и Венеции, автора многочисленных книг и статей, посвященных киноискусству.

А. Броусил родился в бедной крестьянской семье в деревне Долни Островец. По окончании реального училища в городе Писек он поступает на философский факультет Карлова университета в Праге и еще в студенческие годы начинает деятельность литературного, театрального и кинематографического критика.

Широкую известность принесла А. Броусилу его книга «Фильм и национальность», в которой на ряде примеров из истории мирового киноискусства доказывается, что произведение искусства может приобрести международное значение только будучи ярко национальным. Идеи этой книги имели особое значение в годы фашистской оккупации: они были актом борьбы за сохранение чехословацкой национальной культуры, проявлением национального самосознания. Существенно, что книга А. Броусила является первой и до сих пор единственной в мировом киноведении, посвященной этому важнейшему вопросу.

Большое принципиальное значение имеют также книги профессора Броусила «Чешская музыка в чешских фильмах» и «Проблематика сюжета в фильме», построенные на конкретном анализе произведений чехословацкого кино.

Обладая обширными познаниями в области литературы, театра и изобразительных искусств, А. Броусил ряд своих статей и рецензий посвящает проблеме экранизации произведений литературы, а также взаимовлияниям театра и кино. Ряд содержательных книг А. Броусил посвятил самодеятельному и профессиональному чехословацкому театру.

В Советском Союзе хорошо известны исторические работы А. Броусила, посвященные развитию чехословацкого кино. Его статьи, опубликованные в сборнике «Путь чехословацкого фильма», в Большой Советской Энциклопедии дают подробную и хорошо аргументированную картину основных процессов развития кино в Чехословакии, а также яркие характеристики творческих работников и отдельных фильмов.

Будучи деканом киноотделения, а затем ректором Академии сценических искусств, А. Броусил создал содержательный курс истории советского кино и воспитал целое поколение молодых киноведов.


А. БРОУСИЛ

Кипучая деятельность А. Броусила на международной кинематографической арене заслуженно принесла ему дружелюбное прозвище: «посол чехословацкого фильма». Советские кинематографисты могут прибавить к этому: и «верный, испытанный друг советского киноискусства».

Р. ЮРЕНЕВ

Отовсюду

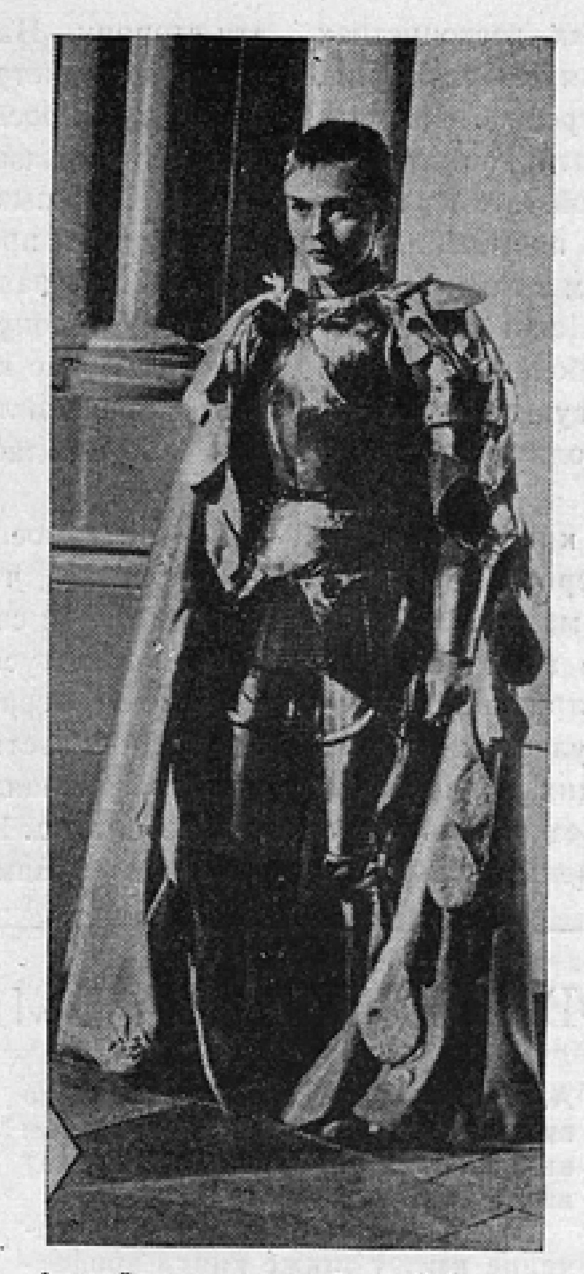
АЛБАНИЯ

На экранах Албании с большим успехом демонстрируется научно-популярный фильм «Желтое золото нашей страны» производства киностудии «Новая Албания» (режиссеры-операторы Ило Пандо и Хамди Ферхати). На богатом материале, снятом непосредственно на полях сельскохозяйственных кооперативов, фильм рассказывает о мастерах выращивания табака, о передовой агротехнике, способствующей повышению урожайности этой культуры. Это первый албанский научно-популярный фильм.

АНГЛИЯ

На съемках картины «Святая Жанна» по пьесе Бернарда Шоу (режиссер Отто Премингер) молодая актриса Джен Себерг—исполнительница заглавной роли —чуть было заживо не сгорела на костре. Во время съемки сцены казни Жанны д'Арк она была привязана к столбу. Внезапно из газовой горелки, находившейся в дровах под ее ногами, полыхнуло сильное пламя.

Джен Себерг начала кричать. Однако присутствовавшие на съемочной площадке решили, что она попросту играет свою роль, и восхищались талантом молодой актрисы, так убедительно передававшей страдания изображаемой ею героини. Наконец пожарные, заметив, что на Джен Себерг загорелась одежда, устремились к ней и поспешно сняли ее с костра. Актриса все же получила легкие ожоги.



Английская актриса Джен Себерг в роли Жанны д'Арк

БОЛГАРИЯ

В нынешнем году болгарская киностудия предполагает выпустить 6 художественных фильмов, не считая совместного болгаро-чехословацкого фильма «Легенда о любви»: «Гераковы» (по мотивам Елина-Пелина); «Гайдуцкая клятва» (сценарий Орлина Василева); «Партизаны» (сценарий Христо Ганева); «Годы любви» (сценарий Веселина Ханчева); «Закон моря» (сценарий Анжела Вагенштейна); «Маленькая» (сценарий Любена Станева).

●

За годы народной власти в Болгарии значительно расширилась сеть кинотеатров. До 9 сентября 1944 года в стране было всего 213 кинотеатров, из которых только 73—в сельских местностях. В 1956 году число кинотеатров достигло 1076, из них 891—на селе. В этом году будет построено еще 114 кинотеатров.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На студии ДЕФА ведутся съемки новой кинокомедии «Не забудьте моей Траудель!» Режиссер фильма — лауреат Национальной премии Курт Метциг. Авторы сценария—Метциг и писатель Куба.

●

В Берлине состоялось открытие первого широкоэкранного кинотеатра «Колоссеум». Кинотеатр открылся премьерой художественного фильма «Мазурка любви» (по оперетте Карла Миллёкера «Нищий студент»), поставленного режиссером К. Метцигом.

ИТАЛИЯ

На состоявшемся в Салерно X Международном фестивале узкопленочных фильмов первой премии—«за поэтический, гуманистический и в высшей степени выразительный показ борьбы населения Севера за существование»—был удостоен канадский фильм «В стране бесконечных льдов».

Режиссер фильма Дуглас Уилкинс получил Кубок Союза кинојурналистов.

В фестивале приняло участие 29 стран, представивших 231 фильм.

●

Известный итальянский режиссер Роберто Росселлини и оператор Альдо Тонти выехали в Индию. Перед отъездом Росселлини заявил: «Я проведу в Индии 3—4 месяца и сниму там один полнометражный и несколько короткометражных фильмов и киноочерков. Цветной полнометражный

Отовсюду

фильм расскажет о населении Индии в его повседневной жизни. Я уже написал краткий сценарий, который рассчитываю развить в соответствии с местными возможностями и условиями».

После Индии Росселлини предполагает посетить Китайскую Народную Республику.

●

Римский Экспериментальный киноцентр готовит к печати киноэнциклопедию, которая будет называться «Кинословарь авторов и произведений».

Энциклопедия состоит из трех томов.

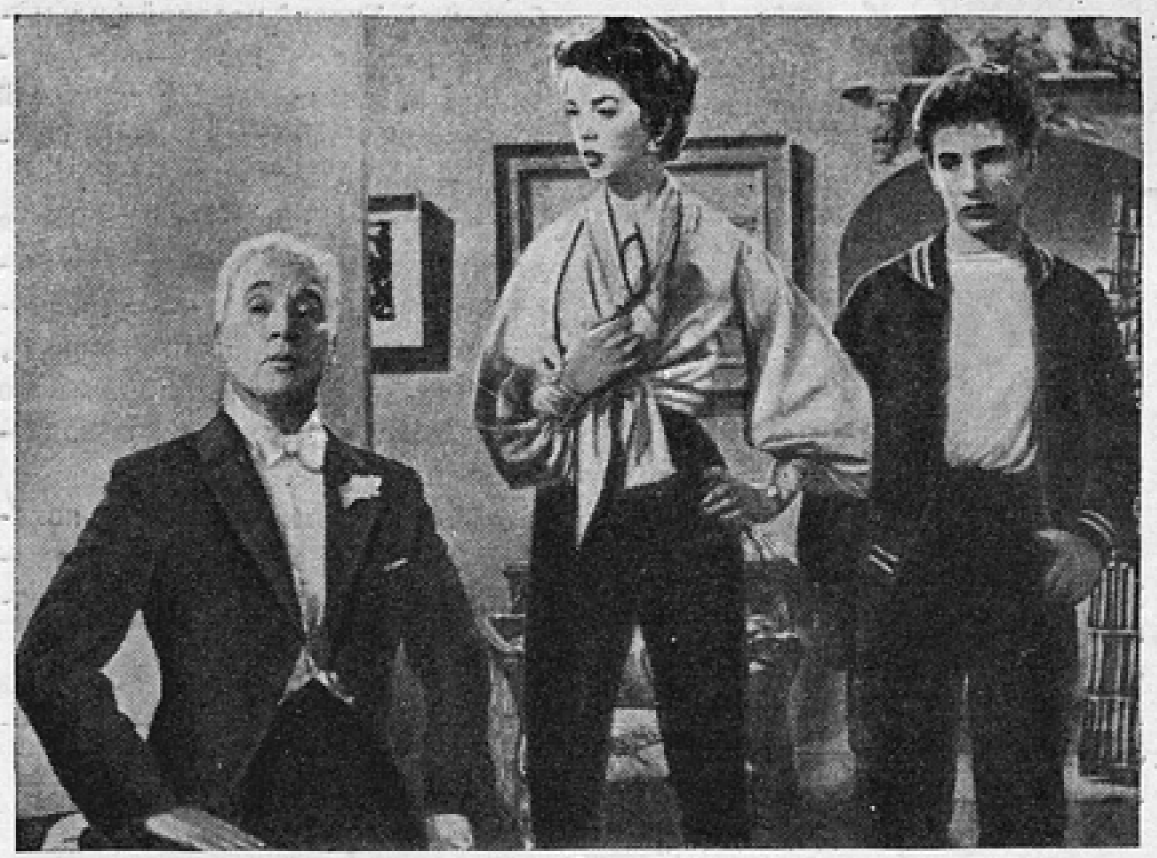
В первых двух томах содержатся биографические данные о лицах, принимавших участие в создании кинопроизведений во всех странах мира со времени зарождения кино до наших дней (о сценаристах, режиссерах, актерах, операторах, художниках, композиторах, звукооператорах и т. д.).

К каждой биографической справке дана фильмография.

Третий том посвящается наиболее интересным фильмам, вошедшим в историю мировой кинематографии. О каждом фильме будут даны следующие сведения: оригинальное название, итальянское прокатное название, список членов съемочной группы и актеров, год и страна производства, краткое сообщение об историческом значении произведения, краткое содержание, сведения о том, где находится фильм в настоящее время, и краткая библиография.

●

Во Флоренции снимается фильм «Не вините ребят». В этой совместной англо-итальянской постановке участвуют известные итальянские актеры—Массимо Джиротти, Витторио Де Сика, Альберто Сорди и молодая английская актриса Джун Лаверик.



Кадр из нового фильма «Король в Нью-Йорке», недавно законченного Чарльзом Чаплином. Ч. Чаплин исполняет в фильме главную роль

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Редакция журнала «Дачжун дяньин» («Массовое кино») обратилась к работникам китайского кино с просьбой рассказать об их творческих планах на 1957 год. Многие режиссеры, кинодраматурги, актеры, операторы поделились на страницах журнала своими замыслами.

Режиссер Ван Бин, известный советским зрителям по картине «Седая девушка», в настоящее время работает над сценарием «Сноха Цяо». Это будет первый в Китае цветной фильм с мифологическим сюжетом.

Молодой драматург Лу Яньчжоу недавно закончил и передал на студию новый сценарий «Песня о счастье». Фильм расскажет о судьбе девушки одного из глухих китайских сел, о том, как свободный труд принес славу и счастье крестьянам этого прежде нищего села.

Режиссер Тао Цзинь-сюй (постановщик фильма «15 тысяч монет») делает картину «Дневник медицинской сестры» по сценарию Ай Мин-чжи. В этом фильме будет показана жизнь рядовой медицинской сестры.

Созданный Сунь Юем киносценарий «Наперекор ветру и волнам» рассказывает о судьбе трех девушек, окончивших мореходное училище и направленных на работу в речной флот. Фильм по этому сценарию раскроет перед кинозрителями глубину перемен, которые произошли в судьбе женщин Китая, раскрепощенных победой китайской революции.

Известный китайский кинооператор Чжу Цзин-мин готовится к съемке хроникального фильма «Воскресный день Пекина». Это будет первый китайский широкоэкранный фильм. Чжу Цзин-мин в 1954 году приезжал в Советский Союз, где принял участие в съемках широкоэкранного фильма «Илья Муромец».



Его первый опыт в широкоэкранном кино—самостоятельные съемки документального отрывка «На ВСХВ». Теперь Чжу Цзин-мин свои знания, полученные в Советском Союзе, отдает развитию широкоэкранного кино в Китае.

Режиссер У Цзу-гуан, после участия в создании замечательного по своим художественным достоинствам фильма «Сценическое искусство Мэй Лань-фана», приступил к работе над картиной «Осень в городе весны»—о южной жемчужине Китая, городе Куньмине.

●

В тринадцати крупнейших городах Китая проводился фестиваль отечественных кинофильмов, выпущенных в 1956 году. На экранах кинотеатров демонстрировались фильмы: «Битва при Сангапрене»—о китайских добровольцах, сражавшихся в Корее, «Героические соколы в вихре бури»—об одной из исторических страниц Великого похода, «Борьба в пустыне» — о бойцах Народно-освободительной армии Китая—пионерах освоения пустынных районов Синьцзяна. Китайские кинозрители увидели первую в Китае киноповесть о своем великом предке—известном китайском фармакологе и медике Ли Ши-чжэне.

Из трех цветных фильмов, представленных на фестивале, два—экранизация опер «Сун Ши-цзе» и «Обыск в училище». Первый фильм—известная пекинская опера, где главную роль исполняет артист Чжоу Синь-фан. Второй—старая гуандунская опера (в новой обработке) о любви двух молодых людей в феодальном обществе. В главных ролях снимаются известные артисты Ма Ши-цэн и Хун Сянь-нюй. Третий цветной фильм—«Лушаньские горы»—документальный. Он знакомит зрителей с одним из курортов Китая (в нижнем течении реки Янцзы).

Кроме того, во время фестиваля демонстрировались фильмы «Выросшие в боях», «Железнодорожный партизанский отряд», «В 10 часов в день Национального праздника», «Полное обновление» и другие.

Всего за время фестиваля показано 30 кинофильмов—художественных, документальных и научно-популярных.

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Недавно Государственная киностудия КНДР выпустила новый художественный фильм «Путь к счастью» (сценарий Дю Дон Ина, режиссер Тен Дон Мин). Это первая кинокартина о жизни сельскохозяйственных кооперативов страны, о том как члены одной бригады трудовой взаимопомощи, узнавшие на собственном опыте преимущество коллективного труда, укрепляют свой кооператив, преодолевая всяческие трудности и препятствия.

КУБА

На экраны Кубы вышел первый национальный полнометражный художественный фильм «Тропики» (режиссер Хуан Х. Ортега).

●

Куба является первой страной Латинской Америки, начавшей съемку широкоэкранной цветной кинохроники.

МЕКСИКА

Мексиканскими киностудиями поставлено за прошлый год 88 фильмов (в том числе несколько картин совместного производства с Голливудом). Планы на 1957 год предусматривают выпуск 76 мексиканских фильмов; кроме того, будет осуществлено около десяти совместных постановок с Голливудом.

НОРВЕГИЯ

В минувшем году норвежской кинематографией выпущено на экраны 5 художественных фильмов для взрослых и 2 детских фильма.

По сообщениям печати, конкуренция иностранной кинопродукции, наводнившей экраны страны, столь велика, что отечественные фильмы делают лишь очень небольшие сборы. Выручка от проката каждого фильма норвежского производства в среднем на 20 процентов меньше расходов на его постановку.

РУМЫНИЯ

Известный французский режиссер Луи Дакен снимает сейчас в Румынии картину по роману Панаита Истрати «Чертополох Барагана». Вместе с ним работают над фильмом сценарист Антуан Тюдаль и оператор Андре Дюметр. Фильм не является совместной франко-румынской постановкой: французские кинематографисты приглашены в Румынию в порядке обмена опытом. Картина ставится на румынском языке; все исполнители ролей—румыны. Это история крестьянского юноши, развертывающаяся на фоне восстания румынских крестьян в начале XX века. Как сообщает газета «Юманите», Луи Дакен, который уже семь лет ничего не снимает у себя на родине, давно мечтал поставить фильм из жизни крестьян, в частности из эпохи крестьянских восстаний во Франции. Луи Дакен с энтузиазмом работает над фильмом и считает, что опыт этой постановки взаимно обогатит французских и румынских кинематографистов.

●

В Бухаресте открыт первый широкоэкранный кинотеатр.



США

Новый американский фильм «Правонарушители» производства «Юнайтед артистс» посвящен вопросу о малолетних преступниках в США. Режиссер фильма—Роберт Эльтман. Местом действия является город Канзас.

●

По сведениям, опубликованным французским журналом «Франс фильм», в американской кинематографии женщины (если не считать киноактрис) занимают гораздо меньшее место, чем в кинематографии Европы. Так, на 600 режиссеров Голливуда приходится лишь одна женщина—режиссер Ида Люпино. Среди 1500 голливудских сценаристов насчитывается только 175 женщин. Ассоциация монтажеров насчитывает только 9 женщин на 195 входящих в нее работников. В числе 210 ведущих операторов Голливуда нет ни одной женщины.

●

Американский киножурнал «Модерн скрин ревью», имеющий тираж 4 миллиона экземпляров, провел голосование среди своих читателей для определения лучшей киноактрисы истекшего года. Первое место заняла Одрей Хепборн, молодая исполнительница роли Наташи Ростовой в американо-итальянском цветном широкоэкранном фильме «Война и мир».

ФРАНЦИЯ

Французский режиссер Клод Отан-Лара приступил к съемкам фильма «В случае несчастья» по приключенческому роману Жоржа Сименона. В главных ролях—Жан Габэн и молодая французская актриса Брижитт Бардо.



Кадр из чехословацкого фильма «Против всех»

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословацкий режиссер Отакар Вавра закончил съемку последней части кинотрилогии, посвященной героическим страницам истории борьбы чехословацкого народа за свою национальную независимость в XV веке. Это цветной фильм «Против всех», который и завершает трилогию, начатую фильмами «Ян Гус» и «Гуситский полководец». Литературный сценарий трилогии создал писатель М. Кратохвил.

В первых двух частях трилогии были показаны возникновение гуситского движения, суд над Гусом и его гибель, столкновение чехов с войсками римского императора в 1420 году.

Действие фильма «Против всех» развертывается в период, когда на Чехию двинулись полчища вооруженных до зубов крестоносцев. Основные роли исполняют артисты: Зденек Штепанек (Ян Жижка), Густав Гильмар (Цтибор), Карел Гегер (чешский король Вацлав IV), Ян Пивец (венгерский король Сигизмунд).

ЮГОСЛАВИЯ

По сообщениям югославской печати, в студии «Загреб-фильм» создан документальный фильм о жизни поэта Ивана Горана Ковачича—участника народно-освободительной борьбы и видного деятеля хорватской литературы в период между первой и второй мировыми войнами. Ковачич был партизаном и погиб во время войны. Сценарий фильма написан боевым товарищем Ковачича загребским поэтом Юре Каштеланом. Режиссер—Иво Томулич.

●

Белградская фирма «УФУС» заключила долгосрочный договор на совместные постановки с французской компанией «Фильм модерн». Недавно закончен и выпущен на экраны франко-югославский фильм «Курьер царя» («Михаил Строгов») по роману Жюля Верна (постановка режиссера Кармине Галлоне).

Та же фирма «УФУС» совместно с одной итальянской фирмой будет ставить фильм «Дубровский» по повести А. С. Пушкина.

В БОРЬБЕ ЗА ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

Исторические решения XX съезда КПСС положили начало новому этапу в развитии советской кинематографии. Стремительно возрастают масштабы производства художественных фильмов: к концу шестой пятилетки их выпуск, как известно, должен быть доведен до 120 в год. Все больше выпускается широкоэкранных картин, осваивается панорамное кино, в производстве фильмов применяется множество технических новинок. Рост кинопроизводства и киносети повседневно выдвигает новые и новые неотложные технические проблемы.

Можно без преувеличения сказать, что в наши дни дальнейшее развитие кино как искусства в немалой степени зависит от успехов творческой мысли на заводах киноаппаратуры, пленочных фабриках и других предприятиях, создающих материальную базу кинематографии. Большое значение для прогресса техники кино имеет деятельность технических советов на предприятиях. Эти советы должны направлять знания, способности, энергию работников на разрешение основных проблем технического перевооружения производства.

Между тем факты показывают, что работа технических советов ряда предприятий страдает серьезными недостатками.

Так, например, технический совет кинопленочной фабрики им. В. В. Куйбышева на своих пятнадцати заседаниях, состоявшихся за минувший год (число заседаний более чем достаточное!), рассматривал вопросы второстепенного значения и занимался главным образом разбором рационализаторских предложений, рассмотрение которых входит в компентенцию Бюро рационализации и изобретательства (БРИЗ).

Подменяя работу БРИЗа, технический совет устранился от решения больших задач развития новой техники, организации научно-исследовательской работы, не занимался вопросами организации производства, вопросами улучшения качества продукции, повышения производительности труда.

Завод «Москинап» по характеру производства является сложным предприятием. Наряду с серийным выпуском киносъемочной аппаратуры завод проводит большую экспериментальную работу по ее модернизации и усовершенствованию. В связи с этим здесь особенно велика должна быть роль технического совета, который обязан повседневно содействовать улучшению качества киноаппаратуры, освоению новых, более совершенных конструкций.

Но на повестку дня совета в 1956 году не попали многие основные технические проблемы. В течение длительного времени на этом заводе не ладится дело с выпуском кинокамер 2-КСС и СК-1. Технический совет не вмешался в этом дело, не выяснил причин задержек и не принял мер к их устранению.

Технический совет Московского конструкторского бюро в 1956 году по существу также не работал. Вся его деятельность сводилась к проведению множества совещаний, на которых рассматривались отдельные замечания по техническим элементам той или иной обсуждаемой разработки. Из поля зрения совета выпал вопрос о направлении и перспективах развития кинотехники.

Приходится пожалеть о том, что к деятельности технических советов слабо привлекаются инженерно-технические работники, новаторы производства, рационализаторы и изобретатели.

Так, в составе техсовета пленочной фабрики им. В. В. Куйбышева нет ни одного новатора производства.

Не единичны случаи, когда технические советы работают без заранее продуманного плана, когда на обсуждение выносятся вопросы без предварительной серьезной их подготовки.

Технический совет завода «Москинап», например, не имея плана, часто созывался по случайно возникшей необходимости. Его работа в силу этого носила бессистемный характер.

На ряде предприятий обычно выступают с докладами на заседаниях техсовета одни и те же лица (например, на пленочной фабрике им. Куйбышева в 1956 году из 15 докладов 12 сделал инженер т. Монасыпов). В обсуждении вопросов участвует также крайне ограниченный круг работников. Принимаемые решения часто носят общий характер, и выполнение их слабо контролируется.

Мало внимания уделяют технические советы молодым специалистам, т. е. той части работников, которые имеют хорошую теоретическую подготовку, но не обладают еще необходимыми навыками и опытом практической работы на производстве. Например, на кинопленочной фабрике им. Куйбышева молодые специалисты приглашаются на заседания совета от случая к случаю. На Московской фабрике массовой

печати цветных фильмов летом прошлого года было все же решено заслушать доклады молодых специалистов И. Тимофеевой (о результатах производственного опробования раздельного метода обработки) и Л. Красильщикова (о технологии изготовления широкоэкранных цветных фильмокопий). Но дело закончилось перенесением обоих докладов на этот год.

Не лучше положение с участием молодых специалистов в работе техсоветов на заводе «Москинап», на Переславль-Залесской кинопленочной фабрике.

Следует отметить, что одной из причин слабой работы технических советов является отсутствие контроля и помощи со стороны общественных организаций предприятий. Так, на пленочной фабрике им. Куйбышева партийные и профсоюзные организации ни разу за 1956 год не обсуждали на своих заседаниях вопросы, связанные с работой техсовета.

Плохо и то, что ряд предприятий до сих пор не имеет утвержденного положения о работе техсоветов.

Имеется ли положительный опыт организации работы технических советов на предприятиях? Разумеется, такой опыт кое-где накоплен, и он заслуживает широкого распространения.

На Московской кинокопировальной фабрике, например, технический совет работает по заранее составленной программе, в которую включены главным образом узловые вопросы организации производства и улучшения технологии, перспективные планы новых технических разработок и внедрения их в производство. В этой программе указаны конкретные сроки и ответственные исполнители.

За минувший год совет рассмотрел несколько важных производственно-технических вопросов: об улучшении технологического процесса в контрольно-сборочном цехе, о схеме технологического процесса в цехе печати экспортных фильмов, о прямоточном методе проявления черно-белых картин и другие.

Все эти вопросы предварительно изучались группой инженерно-технических работников с привлечением новаторов производства. Такой порядок подготовки позволил выступить с докладами на техсовете многим работникам, в том числе и молодым специалистам. По результатам обсуждения в каждом случае принимались действенные решения.

Практиковались также выезды членов технического совета на родственные предприятия (Новосибирскую и Киевскую кинокопировальные фабрики) для обмена опытом. В результате фабрике удалось ввести у себя ряд важных технических новшеств.

Стоит упомянуть о том, что на фабрике созданы необходимые условия для работы техсовета. Здесь выделено помещение, где организуются периодические встречи для обмена опытом, дискуссии по различным производственным вопросам, читки технической литературы.

Неплохо организована работа техсовета и на заводе «Ленкинап». На его заседаниях систематически рассматриваются вопросы, имеющие принципиально важное значение для работы завода. Как правило, к работе совета привлекаются представители заинтересованных организаций—киностудии «Ленфильм», Ленинградской кинокопировальной фабрики, Центрального конструкторского бюро и т. д. Решения совета пропагандируются в коллективе завода. По отдельным наиболее важным вопросам издаются приказы по заводу и выпускаются специальные бюллетени.

Улучшение работы технических советов на всех кинопредприятиях имело бы важное значение для дальнейшего роста кинематографии. Необходимо превратить каждый технический совет в подлинный штаб научной мысли, в орган, способный воспитывать у работников чувство нового, вести их на борьбу за технический прогресс кинопроизводства.

А. МЕЛЬКУМОВ

«НАШЕ ЗДОРОВЬЕ»

Мечта о долгой жизни и вечной молодости—одна из древнейших в истории человечества. Но как бороться за сохранение здоровья и трудоспособности до преклонных лет? Об этом расскажет полнометражный цветной фильм «Наше здоровье», создаваемый на Московской студии научно-популярных фильмов. Ставит фильм режиссер Л. Степанова по сценарию В. Крепса, при научной консультации профессора Н. Гращенкова.

Рассказ этот начинается с момента появления человека на свет. В фильме показано, какой заботой окружены в советской стране мать и ребенок, как много делается для воспитания здорового молодого поколения. Эта забота со стороны партии и правительства сопутствует всей жизни советского человека, для которого созданы самые благоприятные условия труда, быта и отдыха.

В картине зрители познакомятся с некоторыми престарелыми гражданами, которые превосходно себя чувствуют, сохранили ясность мысли, потребность и способность трудиться. Все это люди деятельные, трудолюбивые.

Уже заснята вся летняя натура, идут съемки научных объектов. Фильм будет закончен в июле.

ПРОПАГАНДИСТ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

В течение нескольких недель в СССР по приглашению ВОКСа гостил известный английский режиссер-документалист Дональд Александер.

Во время своего пребывания в нашей стране член английского Общества культурных связей с СССР Дональд Александер прочитал несколько лекций в Москве, Ленинграде, Киеве, встретился с творческими и научными работниками советской кинематографии.

В своей лекции в Московском Доме кино Александер уделил большое внимание экономическим и организационным вопросам, связанным с выпуском и продвижением документальных и научно-популярных фильмов в Англии.

«В вашей стране—стране социализма,—сказал он,—широко используется кино. И производство и распространение фильмов у вас—дело государства, многих государственных учреждений в различных республиках... Ваши работники, так же как и работники кино других социалистических стран, обладают тем огромным преимуществом, что они свободно работают, не беспокоясь о том, где взять деньги на фильм, который они делают».

Характеризуя положение творческих работников в Англии Александер говорит, что, за некоторыми исключениями, «производство фильмов в Великобритании испытывает на себе влияние худших сторон капитализма».

Трудности английской национальной кинематографии Александер объясняет не только финансовыми сложностями, но и тем, что «киноэкраны Англии забиты американскими игровыми фильмами».

Значительная часть лекции была посвящена истории развития английского документального кино— его положению до войны, работе документалистов во время войны и послевоенному состоянию этой области кино.

Подъем английской документальной кинематографии в 1929 — 1933 годах докладчик связывает с плодотворным влиянием русских немых фильмов Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, произведений Роберта Флаэрти и французского Авангарда.

Подчеркивая прогрессивный характер английской документальной кинематографии, Александер рассказывает о широкой деятельности кинообществ и киноклубов, о системе фильмотек и кинопередвижек, об организации во время войны передвижной кинослужбы для эвакуированных детей.

Современное состояние английского документального кино вызывает у Александера чувство большой тревоги. С горечью вспоминает он о неудавшейся попытке создания Всемирного Союза работников документального кино: «Это был смелый и реальный проект, выдвинутый в 1948 году на конгрессе документалистов в Марианских Лазнях, который не осуществился в результате разногласий между некоторыми странами».

Однако энтузиасты документального и научно-популярного кино продолжают борьбу за производство и продвижение картин. Все более широкое развитие получают узкопленочные фильмы. Большие надежды возлагает Александер на впервые организуемый в этом году в городе Харрогейт (Северная Англия) фестиваль промышленного фильма. Рекламные фильмы будут играть на этот раз незначительную роль. В основном будут показаны фильмы, посвященные различным исследовательским проблемам, вопросам производительности труда, технике безопасности и т. д.

Александер подробно рассказал о киногруппах, существующих при различных промышленных организациях, о тематике фильмов, об условиях работы.

Докладчик сетует на то, что в большинстве картин отсутствует то художественное и идейное новаторство, которое характеризовало документальные картины тридцатых годов.

В заключение своей обширной и интересной лекции Александер остановился на перспективах «некоммерческого» кино:

«Я думаю, что если английской документальной кинематографии суждено возродиться, то это может произойти лишь, если мы обратим свои взоры за пределы Англии». Решение проблемы Александер видит в широком международном обмене, в совместных постановках, в обращении к большим философским и социальным темам.

«Если бы меня спросили,—сказал он в заключение,— чего я больше всего жду от своей поездки в СССР, я бы ответил: я хотел бы помочь созданию Всемирного союза кинематографистов... Вы, советские кинематографисты, должны войти в этот союз и играть в нем ведущую роль. Я хочу, чтобы этот возрожденный союз документалистов не тратил слишком много времени на теоретические споры и не ограничивался добрыми намерениями. Пусть он сразу же наметит практические шаги для организации совместного производства документальных и научно-популярных картин режиссерами разных стран для проката их во всем мире».

Многие из этих проблем были подняты Александером и на встрече, состоявшейся в киносекторе Института истории искусств Академии Наук СССР. Выступление Дональда Александера вызвало живой обмен мнений, в котором приняли участие Г. Авенариус, Н. Абрамов, С. Дробашенко, В. Шнейдеров, Г. Чахирьян, Н. Кармазинский.

Обращаясь к истории мирового документального кино, анализируя отдельные произведения советской и зарубежной кинематографии, участники беседы затронули многие проблемы документального фильма.

Говорили об особенностях его образного строя, о драматургии, о дикторском тексте, о необходимости более точного разграничения документального, хроникального и научно-популярного фильма...

Спорили о допустимости метода «воссоздания действительности», об инсценировках, о том, что такое сценарий документального фильма...

Дональд Александер выразил большое удовлетворение встречей.

МОЛОДОЕ ПОПОЛНЕНИЕ

В этом году на кинопроизводство приходит новое пополнение молодых творческих работников—выпускников Всесоюзного Государственного института кинематографии.

Четырнадцать режиссеров окончили этой весной мастерскую профессора Л. Кулешова и А. Хохловой, двадцать семь операторов—курс профессора Б. Волчека.

Дипломниками было снято несколько художественных и документальных новелл и очерков. Среди них: «Чужая любовь» по рассказу А. Федоровой, режиссеры О. Николаевский и А. Шахмалиева, операторы В. Костроменко и В. Кирбижеков; «Игра»—экранизация новеллы А. Мальца, режиссер Н. Ильинский, операторы Г. Петров и П. Федоров; «Жизнь» по рассказу П. Павленко, режиссер Г. Полока, операторы В. Колышкин и В. Тарусов; видовая картина «Осень в Крыму», режиссер Л. Махнач и операторы третьего курса Б. Головня и С. Зимних (мастерская профессора Л. Косматова и К. Венца). Режиссер В. Лысенко под руководством А. Ованесовой сделал по собственному сценарию документальный фильм «Поезд Ленина». Снимал оператор-дипломник В Тарусов.

Несколько летних месяцев провели дипломники-режиссеры Л. Вехотко и П. Фокин и операторы Д. Вакулюк и В. Дербенев в одном из новых совхозов на целине. Сделанный ими документальный фильм «Дорогие мои новоселы» был принят на отлично.

Диплом с отличием получили: оператор Н. Коровкина за документальный фильм «Нефтяники Туркмении», оператор П. Федоров за фильм «Первая персональная» (о детской коляске) и оператор А. Чечулин за художественный фильм «Ноль два».

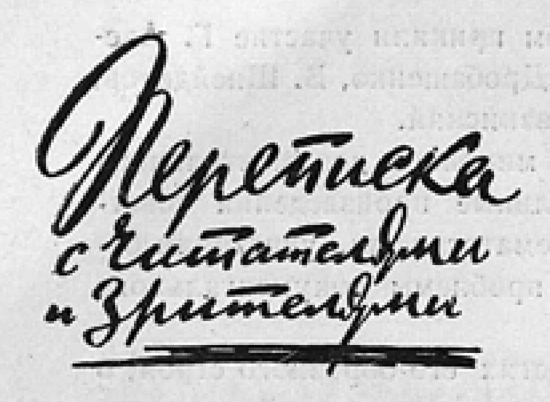
Пятнадцать молодых кинодраматургов окончили сценарный факультет. Мастерская режиссера Ю. Райзмана выпустила восемь актрис и семь актеров, многие из которых уже известны зрителям по экрану: Э. Бредун снимался в фильме «Первый эшелон», В. Гусев—в «Человек родился», Г. Самохина в картине «В добрый час!», Л. Нарышкина—в «Бессмертном гарнизоне». Л. Маркелия, Ю. Соловьев, В. Ковальков и Н. Погодин играли в фильме «Солдаты».

Успешно прошла защита 16 дипломов художников факультета оформления фильма. Особо отмечены работы Б. Царева (руководитель профессор Б. Дубровский-Эшке) «Степан Разин» и «Пропавшая грамота» С. Русакова (руководители И. Иванов-Вано, А. Сазонов).

Темами своих выпускных работ молодые художники избрали такие литературные произведения, как «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Тиль Уленшпигель», «Как закалялась сталь», «Угрюм-река», «Времена года», «Пьеретта Амабль», а также сценарии «Свет над Россией», «Афанасий Никитин», «Крушение эмирата».

Художники мультипликационного фильма показали цикл рисунков по мотивам фильмов «Доктор Айболит», «Федя Зайцев» (II серия).

Все выпускники направлены на киностудии. Многих из них уже ждут самостоятельные работы.



ПОСЛЕ ТОГО КАК СЦЕНАРИЙ ПРИНЯТ

Ираклий Андроников—человек, в котором сочетаются ученый и писатель, рассказчик и актер. Он уже многие годы популяризирует методы литературоведческого исследования, демонстрирует культуру научного труда, причем доносит это в необычайно живой и талантливой манере, делающей специальный труд исследователя доступным для самых широких слоев зрителей-слушателей.

В рассказах Андроникова литературовед-исследователь предстает не как человек, погруженный и влюбленный в ушедшую эпоху, не как «Шкафолюбов»—нет, он стремится сблизить нас с Лермонтовым, преодолеть время, отделяющее нас от поэта; стремится вырвать из рук случайных владельцев тайны, переставшие быть семейными и уже им не принадлежащие. В повествовании Андроникова перед нами возникает вереница человеческих образов, пронизанных лирикой и юмором.

Способность Андроникова без грима и костюма создавать яркие, порой острохарактерные образы, его юмор и актерское обаяние несомненно должны быть зафиксированы на экране.

Три года назад сценарист С. Владимирский совместно с И. Андрониковым написал творческую заявку на сценарий фильма, в котором были бы экранизированы такие работы Андроникова, как «Загадка Н. Ф. И.», «Подпись под рисунком», «Земляк Лермонтова». Спустя год удалось приступить к работе над сценарием. Он был написан, принят и утвержден художественным советом студии «Ленфильм» 11 августа 1956 года.

Фильм должен прежде всего зафиксировать научно-литературно-актерский труд и талант Андроникова. В фильм вводятся натурные съемки мест действия, архивные документы, рукописи и рисунки Лермонтова.

Прошло около года после утверждения и принятия сценария. Однако до сих пор не только не приступили к съемкам фильма, но даже не включили его в производственный план.

Нельзя создавать фильм такими темпами.

Леонид **ЛЕОНОВ**, *Тихон* **ХРЕННИКОВ**, *Лев* **СВЕРДЛИН**

БОЛЬШОЕ БУДУЩЕЕ

Мы хотим поделиться некоторыми мыслями о любительском кино.

Фильм «Африка», снятый Г. Ганзелкой и М. Зикмундом, смотрели миллионы, их книгу читали сотни тысяч.

Ганзелка и Зикмунд не являются ни профессиональными кинооператорами, ни профессиональными писателями. Многие ли профессиональные кинооператоры имеют такую аудиторию? Нет. Далеко нет.

В чем же причина их успеха? На наш взгляд, в сюжете, в материале. Представим, что небольшая кинематографическая камера и запас пленки имелись бы у Марко Поло, Колумба, Амундсена, Пржевальского или Миклухо-Маклая. Пусть они не были бы отличными мастерами-операторами, а только умели снимать. Неожиданно пришедшая в голову мысль о фильме, снятом, например, Миклухо-Маклаем, заставит вздрогнуть и сильнее забиться сердце историка, географа, этнографа. И не только у них, а у миллионов людей всех профессий, национальностей, возрастов. Но это прошлое. Мы не можем ни воскресить Колумба, ни отправить его снова на парусных каравеллах в Америку на этот раз с кинокамерой и неограниченным запасом пленки.

Но давайте заглянем в будущее. Допустим, прошло всего 50 лет. И мы в 2000 году. Смогут ли потомки представить точно, зрительно, документально жизнь 1950 года? Вряд ли, несмотря на огромное количество книг и кинофильмов.

В Москве есть 200-летний университет. Студенты университета учатся, работают, проходят каждый год производственную практику на Кольском полуострове и у Белого моря, в Сибири и на Камчатке, в Средней Азии и в Крыму, на Кавказе, под Москвой, на Украине...

Где кинокартины о жизни в этих местах, о природе, кинофильмы о методах работы и производственной практике? Разве это не интересно и не нужно?

Где кинофильмы о переменах, происшедших за

последние 10—15 лет на Севере, на Дальнем Востоке, на Волге или в Средней Азии? Разве обязательно пересекать Африканский континент, чтобы снять интересный и познавательно ценный научно-документальный фильм? А где же наши кинолюбители? Где наши Ганзелки и Зикмунды? Почему у нас нет фильмов, снятых любителями, о наших морях, холодных и теплых, о наших лесах, северных и южных, о полярной тундре и южных степях, о наших могучих реках и бесчисленных живописных речушках? И, самое главное, почему у нас нет любительских фильмов о наших людях—чудесных людях Москвы, Южно-Сахалинска, Заполярья, Ферганской долины?

Есть ли будущее у «непрофессионального» кино? Будущее серьезное, выходящее за рамки семейной хроники, снятой на 8-*мм* пленку и демонстрируемой в свободный вечер перед родственниками и знакомыми?

Может ли наличие доступной кинокамеры быть достаточным условием? Широкая продажа красок не сделала всех художниками. Широкая грамотность не сделала каждого профессиональным писателем. Массовая продажа фотоаппаратов не сделала всех мастерами-фотографами. Может показаться, что «непрофессионалы» ничего не стоят и ничего не обещают. Но вспомним, что Арсеньев не был профессиональным писателем. Дальний Восток, тайга были для него не районом творческой командировки, равно как и для Тора Хейердала пересечение Атлантики на плоту не было плаванием для сбора литературного материала. Вершигора подрывал эшелоны оккупантов не потому, что собирался потом писать на эту тему книгу...

Профессиональный кинооператор, не являясь специалистом в определенной области, думается нам, никогда не снимет такого вскрывающего самую сущность явлений научного или экспедиционного фильма, какой сможет сделать научный работник—кинолюбитель. Естественно, последний будет более слабым оператором. Но существует множество условий, при которых фильм, снятый просто удовлетворительно, грамотно, окажется намного ценнее в познавательном отношении и намного интереснее. Существует огромное разнообразие жизненных фактов, которые никогда не охватить профессиональному кинематографу и которые мы сможем увидеть только благодаря кинолюбителям.

Результаты деятельности наших первых самодеятельных киностудий в МГУ, МИИТе, в Харькове, Горьком и др. показывают, что любительские фильмы—это реальность.

Университетская киностудия МГУ начала впервые свою работу на химическом факультете. Первые снятые кадры рассказали о нашей помощи одному из подшефных колхозов. Было много радости как для снимавших эти кадры, так и для подшефных друзей, когда короткий киножурнал был впервые показан на экране МГУ. После первой демонстрации киножурнала мы поняли, что наш экран может быть использован наряду с университетской газетой и радио, что необыкновенно ценной может быть кинолетопись жизни нашего университета.

В последующей работе нашей киностудии главным была хроникальная съемка. Мы снимали приезд в МГУ Хо Ши Мина, Чжу-де и многих других гостей. В наших журналах были отражены начало учебного года, спортивная жизнь и многое другое из быта наших студентов.

Чем больше мы снимали, тем больше нами овладевала мечта перейти к съемкам художественных фильмов. Мы все глубже понимали, что кино—это искусство, требующее знания жизни, большого мастерства, умения владеть техникой. Кроме того, кино—это свет, камера, пленка, декорации и актеры... Всего пять слов, но как много задач определяет смысл каждого из них! Мы поняли, что надо учиться, упорно, терпеливо накапливать опыт.

Мы решили организовать постоянные занятия операторов и сценаристов. Занятия проводятся раздельно. В процессе работы выявляются творческие особенности каждого и постепенно определяются люди, имеющие склонность и данные для режиссуры. На первом этапе режиссерскую работу выполняли сами операторы, но порой и другие члены студии работали как режиссеры. К режиссерской работе проявляют склонность и некоторые товарищи из сценарной группы, и вполне возможно, что в ряде сюжетов режиссерами будут сами сценаристы. Но в общем вопросы режиссуры у нас разрешаются индивидуально. В ближайшее время мы намечаем организовать постоянные занятия по режиссуре для желающих операторов и сценаристов и надеемся, что практика выявит наиболее способных к режиссуре.

Наряду с хроникально-документальными фильмами мы снимаем короткие игровые этюды, шутки. Постоянного числа участников в каждой съемочной группе у нас нет. Иногда снимает автор-оператор с помощниками, иногда в составе съемочной группы есть режиссер и оператор. Самое активное участие в съемке принимают и сценаристы. Сюжеты для съемок разрабатываются сценаристами или же самостоятельно режиссером и оператором. Новые члены группы участвуют в съемке как помощники, постепенно получая все более и более сложные задания. Каждый сценарий обсуждается на совете студии, и, если он принимается, группа получает необходимое количество пленки (ввиду сравнительно ограниченного количества ее метраж строго определяется), необходимую съемочную и осветительную аппаратуру.

Из съемочной аппаратуры мы пока располагаем

только ручными камерами. После съемок материал обсуждается всей студией, и в случае необходимости производится досъемка, а затем материал монтируется и составляется киножурнал.

Из числа наиболее проявивших себя наших товарищей надо отметить Володю Голубева, снимавшего фильм «Мы были на целине», и Льва Наравоева, выступающего в качестве режиссера с небольшими пока сюжетами.

Помимо творческой работы членам студии приходится своими силами вести всю организационную, техническую и подготовительную работу. В этой «черной» работе принимают участие, безусловно, все.

Большие трудности возникают для кинолюбителей на следующих после съемки этапах работы над пленкой. Монтаж осуществляется группой, снимавшей сюжет. «Озвучание» фильма пока, к сожалению, доступно для кинолюбителей только при помощи магнитофона.

...Кино любят широкие слои народа. Одна за другой создаются любительские киностудии. Операторы этих студий снимают сейчас фильмы-журналы к VI Всемирному фестивалю молодежи. Им приходится преодолевать немалые и творческие и организационные трудности.

Учитывая исключительно важную роль любительского кино, у которого, без сомнения, большое будущее, мы считаем своевременным поставить вопрос о более широком развитии кинолюбительского дела. Студии юных кинолюбителей, например, можно создавать во Дворцах пионеров. Очевидно, что недостатка желающих среди школьников старших классов не будет. А разве не полезно создать студии при заводских клубах, Домах культуры, клубах институтов и т. д.?

За границей в настоящее время имеются различные модели узкопленочных камер с широким ассортиментом сменной оптики, то есть камер, удовлетворяющих даже высоким профессиональным требованиям. Ценный по своему содержанию фильм, снятый на 16-*мм* пленку, может быть в дальнейшем переведен на широкую 36-*мм* пленку или же может демонстрироваться на узком проекторе. Между тем наша узкопленочная отечественная камера 16С-1 давно снята с производства, а новая еще не поступила в продажу. Отсутствие узкопленочной аппаратуры вынуждает кинолюбителей снимать на широкую пленку. А это усложняет работу, требует больших материальных затрат, более сложной технической базы, которой любительские студии иметь не могут. Любительские киностудии лишены также возможности контролировать процесс съемки позитивными пробами. А ведь это даже при съемке небольших этюдов равносильно ходьбе по крыше с завязанными глазами...

Кинолюбитель, который в воскресные дни снимает свой выезд за город, тоже, конечно, кинолюбитель. Но в конце письма мы хотим обратиться к любителям иного типа, к тем, для кого кино является второй жизнью, второй профессией, с призывом к обмену опытом, достижениями, к совместной борьбе за развитие кинолюбительства.

Мы не сомневаемся в большом будущем этого дела. Будущее большое кино—это не только большой «Мосфильм» или большой «Ленфильм». Думается, что значительное число документальных, хроникальных и научно-популярных, а потом и художественных фильмов через несколько лет будет создаваться творчески и технически подготовленными кинолюбителями.

Будущее нашего кино—это, на наш взгляд, профессиональные студии плюс охватывающая всю страну широкая сеть самодеятельных киностудий.

Ю. СИДОРОВ,
А. ПАРХОМЕНКО,
студенты Московского государственного университета имени Ломоносова

ПОРАЗИТЕЛЬНОЕ СХОДСТВО

Уважаемая редакция!

В 1955 году я послал в газету «Советская культура» письмо, в котором обращал внимание на факт поразительного сходства между кинофильмом «Призраки покидают вершины» (сценарий Э. Карамяна и Г. Колтунова, производство Ереванской киностудии, 1955 г.) и рассказом И. Ефремова «Озеро Горных Духов». Этому было единственное объяснение—Э. Карамян и Г. Колтунов использовали рассказ при написании сценария. Но имя И. Ефремова в титрах фильма отсутствовало.

Я просил опубликовать письмо, но редакция этого не сделала. Письмо оказалось на Ереванской киностудии, откуда мне должны были ответить.

После многих напоминаний я наконец получил ответ за подписью начальника сценарного отдела киностудии А. Мнацаканяна. Привожу ту часть ответа, которая непосредственно касается дела.

«Тот факт, что в их (Э. Карамяна и Г. Колтунова— *А. И.*) сценарии объектом геологических поисков является ртуть, так же как и в одном из рассказов И. Ефремова, не может служить поводом для аналогии, ибо сюжет, идейная концепция, драматургический конфликт, система образов в фильме не имеют ничего общего с рассказом И. Ефремова.

Описание же физических и химических свойств

ртути, которые наличествуют в рассказе и сценарии, не является достоянием авторов, а широко освещены в специальной научной литературе».

На первый взгляд, коротко и ясно. Но так ли обстоит дело, как его изображает А. Мнацаканян?

Основная сюжетная линия рассказа «Озеро Горных Духов»—таинственные тени над озером, названные в народе «горными духами», тщетные попытки смельчаков проникнуть в место их обитания, успешная экспедиция геологов, открывшая ртутное озеро—причину этого явления,—повторяется в фильме с той лишь разницей, что «духи» названы «призраками», а озеро оказалось расположенным не в горах Алтая, а на неприступной вершине Кавказских гор.

Для доказательства того, что Э. Карамян и Г. Колтунов взяли идею «призраков» и ртутного озера из рассказа «Озеро Горных Духов», остановимся на особенностях этого рассказа.

«Озеро Горных Духов»—не обычный рассказ на геологическую тему, а рассказ фантастический, хотя в нем и трудно определить грань между фантастикой и реальностью.

Вот как строится фабула рассказа «Озеро Горных Духов». Из факта существования в ртутных месторождениях маленьких лужиц чистой ртути автор делает небольшое, вполне допустимое и теоретически обоснованное преувеличение—возможно существование ртутного озера. Это допущение приводит к следующему. Ртуть легко испаряется. Если озеро находится под открытым небом (лужицы встречаются только в пещерах), то в лучах солнца поднимающиеся столбы паров ртути будут светиться различными цветами, передвигаться от легкого ветра, «плясать». Понятен интерес, который люди проявляли к этому явлению. Но пары ртути ядовиты. Попытки одиночек проникнуть к озеру завершались смертью или тяжелой болезнью. Так родилась в народе легенда о смертоносном дыхании «горных духов». А это уже выглядит фантастически, это интригует, увлекает.

Очевидна вся несостоятельность попытки Э. Карамяна и Г. Колтунова выдать эту умную, оригинальную выдумку И. Ефремова за свою собственную.

Кроме всего прочего, о том, что Э. Карамян и Г. Колтунов знакомы с рассказом «Озеро Горных Духов» и использовали его в своем сценарии, свидетельствует следующее «вещественное доказательство».

У главного героя рассказа после того, как он установил наличие киновари—ртутной руды—в районе местонахождения озера Горных Духов, возникает догадка, что озеро ртутное, а «духи»—пары ртути. Если признаки отравления последними соответствуют рассказам людей, испытавших действие «духов», то тайна раскрыта. И он обращается к врачу с вопросом: «Скажите, каковы главные симптомы отравления ртутными парами?» При аналогичных обстоятельствах главный герой фильма задает такой же вопрос девушке-медичке, причем по форме вопроса кинофильм дословно повторяет рассказ: «Скажите, каковы главные симптомы отравления ртутными парами?»

Итак, налицо заимствование. Конечно, это не то литературное воровство, за которое привлекают к ответственности по закону, но это плагиат важной идеи, научной основы сюжета.

А. ИВАНЧЕНКО,
студент юридического
факультета Белгосуниверситета
г. Минск.

От редакции. Письмо читателя А. Иванченко редакция переслала писателю И. Ефремову Публикуем ответ И. Ефремова.

Уважаемые товарищи!

По поводу кинофильма «Призраки покидают вершины» могу сообщить лишь то, что я сам убежден, что мотивы заимствованы из моего рассказа «Озеро Горных Духов». На это обратили внимание десятки моих читателей—и таким образом это факт широко-известный.

Причины, по которым авторы сценария и фильма умолчали об этом, мне непонятны и остаются на их совести.

И. А. ЕФРЕМОВ

В ПОМОЩЬ ПЕРЕДОВИКАМ ЖИВОТНОВОДСТВА

В помощь труженикам сельского хозяйства, участвующим в социалистическом соревновании за увеличение производства продуктов животноводства, Мособлкинопрокат проводит в колхозах, совхозах и МТС тематические показы научно-популярных фильмов с животноводстве.

Создан фонд из 85 названий фильмов (для обычного и узкопленочного аппаратов), пропагандирующих опыт лучших колхозов и совхозов, достижения передовиков животноводства; фильмов, посвященных различным вопросам животноводства, развитию кормовой базы и ветеринарии.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

14
ИЮНЯ
1937

Два десятилетия тому назад на экранах появился фильм «Золотистая долина» режиссера Николая Шенгелая.

В грузинской кинематографии в то время главное место занимала историко-революционная и историческая тематика. Темы современности осваивались медленно. Именно поэтому талантливый фильм Шенгелая вызвал большой интерес.

До постановки фильма Николай Шенгелая прошел короткий, но яркий творческий путь.

Выдающийся деятель искусства К. Марджанов разгадал в двадцатилетнем поэте-лефовце незаурядный талант и увез его прямо с трибуны на киностудию. Не сразу подошел Н. Шенгелая к постановке фильма о наших днях. Первой его работой была картина «Гюли», поставленная по произведению грузинского писателя Арагвиспирели и рассказывающая о бесправном положении женщины в дореволюционной Грузии.

Следующий фильм «Элисо», поставленный по роману А. Казбеги, рассказывал об одном из эпизодов борьбы горцев Северного Кавказа против колонизаторской политики царского правительства.

В статье «Национальное кино в СССР», написанной к 20-летию советской кинематографии, режиссер А. Бек-Назаров отмечал: «После «Элисо» стал совершенно невозможен возврат к псевдовосточным экзотическим картинам. Глубокое знание быта народа, любовь к его героической борьбе за свою независимость, острая ненависть к его поработителям в соединении с блеском и своеобразием таланта Н. Шенгелая и всего коллектива, работавшего над фильмом, дают основание считать «Элисо» первым высокохудожественным произведением грузинской советской кинематографии».

Работая над фильмом «Двадцать шесть комиссаров», режиссер превратил свою комнату в кабинет ученого. Он читал, изучал, отбирал самое важное из множества фактов. И самое важное было найдено. Фильм прозвучал как великолепный гимн героям революции—бакинским комиссарам,—гимн их мужеству и бессмертию.

И, наконец, Н. Шенгелая в «Золотистой долине» взялся за разработку одной из острейших тем современности.

Фильм рассказывает о классовой борьбе в грузинском колхозе начала 30-х годов. Опутанный интригами притаившегося врага молодой председатель колхоза коммунист Тедо перестает верить любимой девушке Нани и своему лучшему другу—бригадиру колхоза Георгию. Враг сеет раздоры между колхозниками и таким образом пытается развалить общественное хозяйство. Боясь разоблачения со стороны Тедо, враг убивает его. Старая мать Тедо усыновляет Георгия.

Несмотря на глубокий драматизм сюжета, фильм полон юмора, бодрости, оптимизма. Он прославляет коллективный труд и дружбу советских людей.

Н. Шенгелая было присуще удивительное чувство ритма. В картине есть эпизод «Хочу—не хочу». Это—народная шуточная игра в стихах. Молодой парень в кругу медленно танцующих друзей предлагает все блага своей любимой. Капризная девушка вначале все отвергает, а в конце признается парню в любви. Сцена кончается бурной лезгинкой. Решенный в форме ритмических музыкальных кусков, эпизод этот производит неизгладимое впечатление.

Николай Шенгелая умер в возрасте 39 лет. Он успел сделать сравнительно немного картин. Но созданное им оставило глубокий след в истории грузинской и всей советской кинематографии.

«ЗОЛОТИСТАЯ ДОЛИНА»



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Неповторимая весна», 9 ч.

Автор сценария С. Ермолинский; режиссер-постановщик А. Столпер; оператор А. Харитонов; художник Ст. Волков; композитор Н. Крюков; режиссер М. Чернова; звукооператор Л. Булгаков; монтажер М. Тимофеева.

В ролях: Елена Андреевна—Е. Козырева; Аня—И. Извицкая; Женя—А. Михайлов; Александр Васильевич—И. Дмитриев; Клавдия Николаевна—И. Скобцева; Маша—С. Харитонова; Нина—Н. Дорошина; Гуляев—В. Шарлахов; Брехов—Л. Пархоменко; Сахат—Т. Сабиров; Кошелев—Е. Леонов; офицер—Б. Битюков.

●

«Обида» (по рассказу А. Бека и Н. Лойко «Дед»), 4 ч.

Автор сценария Э. Милова; режиссер Н. Трахтенберг; оператор С. Шемахов; художник В. Камский; композитор В. Юровский; звукооператор О. Упеник.

В ролях: Веретенников—Н. Колофидин; Сизов—Н. Тимофеев; Надя—И. Радченко; Валя—Г. Николаева.

●

«Две жизни» (по рассказу П. Нилина «Жучка»), 5 ч.

Авторы сценария: П. Нилин, Э. Милова; режиссер К. Воинов; оператор П. Сатуновский; художник А. Вайсфельд; композитор Р. Бунин; звукооператор И. Зеленцова; монтаж А. Кульганека.

В ролях: Нонна Павловна—Л. Смирнова; Даша—М. Пастухова; Филимон—Е. Буренков: В эпизодах: И. Савин, А. Кубацкий, С. Харитонова, Л. Соколова, Л. Цойрева.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Мораль пани Дульской» (по одноименному произведению Габриель Запольской. Фильм-спектакль), 10 ч.

Сценарная разработка и постановка Л. Варпаховского и А. Швачко; оператор С. Ревенко; художник М. Липкин; композитор Л. Соковнин; звукооператор А. Лупал; монтаж Т. Лапокныш.

Роли исполняют артисты Киевского русского драматического театра имени Леси Украинки.

Пани Дульская—Е. Опалова; пан Дульский—В. Халатов; Збышко—Е. Балиев; Хеся—В. Предаевич; Меля—Г. Будилина; Ганка—А. Смолярова; Юльясевич—Л. Граз; квартирантка—Т. Семичева; Тадрахова—К. Богданова.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Повесть о первой любви» (по мотивам одноименной повести Н. Атарова), 9 ч.

Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик В. Левин; оператор Ф. Сильченко; художники: П. Злочевский, Л. Курлянд; режиссер Е. Ташков; композитор А. Эшпай; звукооператор В. Фролков.

В ролях: Оля—Д. Осмоловская; Митя—К. Столяров; Чап—В. Землянинкин; Егор Петрович—С. Столяров; Мария Сергеевна—Е. Калинина; Болтянская—А. Панова; няня—М. Яроцкая; казачок—А. Бахарь; Белкин—П. Щербаков; мать Оли—Г. Двойникова; Веточкина—В. Бескова; Ира Ситникова—Е. Бончковская. В эпизодах: В. Караваева, Г. Осташевский, И. Колесниченко, А. Эшпай.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Не та, так эта» (по одноименной музыкальной комедии Узеира Гаджибекова), 9 ч., цветной.

Производство Бакинской киностудии.

Автор сценария Сабит Рахман; режиссер-постановщик Сеид-заде Гусейн; художники: Д. Азитов, Н. Зейналов; звукооператор А. Шейхов; музыкальная редакция Фикрета Амирова; режиссер Ш. Шейхов. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Мешеди Губад—А. Агаев (дублирует Л. Свердлин); Амбал—А. Ахмедов (Б. Баташов); Сервер—А. Мирзакулиев (В. Тихонов); Гюльназ—Т. Гезалова (А. Кончакова); Рустамбек—А. Герайбейли (В. Соловьев); Сенем—В. Шекинская (Л. Кузюрина); Кочи-Аскер—М. Сенани (Я. Беленький); Балаоглан—Л. Абдуллаев (Г. Сушкевич); Гасанкулибек—И. Эфендиев (К. Карельских); Гасанбек—М. Марданав (С. Мартинсон); Рзабек—И. Османлы (С. Цейц).

●

«За лебединой стаей облаков», 10 ч.

Производство Рижской киностудии художественных и хроникальных фильмов.

Авторы сценария: Ю. Ванаг, С. Нагорный; режиссер-постановщик П. Арманд; оператор В. Масс; художник Г. Ликумс; режиссер Калниньш; композитор М. Зариньш; звукооператор А. Патрикеева. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор А. Дикан.

В ролях: Мартин—В. Зандбергс (дублирует В. Рождественский); Даце—В. Артманс (Д. Столярская); Альберт—Я. Кубили (Н. Александрович); врач—К. Клетниекес (С. Курилов): Ева—А. Гулбе (К. Козленкова); Жак—Ю. Леяскалис (Ю. Саранцев); Марта—З. Стунгуре (Г. Ильина); Катрина—А. Фреймане (В. Дихтяр); госпожа Калиньь—А. Балдоне (А. Троицкая); Свикке—Я. Осис (С. Бубнов); Путытис—П. Цепурниек (В. Михайлов); Вальтер фон Рекке—А. Дмитер (К. Карельских).

●

«Ян Гус» (по мотивам произведения Алоиза Ирасека), 11 ч.

Производство «Чехословацкий государственный фильм». Прага.

Авторы сценария: Милош Кратохвил, Отакар Вавра; режиссер Отакар Вавра; оператор

Вацлав Гануш; художники: Карел Шквор, Иржи Трнка, Владимир Сыхра; композитор Иржи Срнка; звукооператор Франтишек Черный. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В ролях: Ян Гус—Зденек Штепанек (дублирует В. Белокуров); Штепан Палеч, магистр—Отомар Крейча (В. Балашов); Вацлав IV, чешский король—Карел Хегер (В. Трошин); София, королева—Власта Матулова (В. Караваева); Сигизмунд, император римский и король венгерский—Ян Пивец (Р. Плятт); Тим, папский комиссар—Франтишек Крейцманн (А. Кельберер); епископ из Лоди, папский посол—Франтишек Смолик (А. Кторов); ксендз, по прозвищу «пекло»—Владимир Ржепа (А. Вовси), кардинал д'Айи—Бедржих Карен (Н. Комиссаров); бургомистр Праги—Владимир Лераус (М. Названов); чешские рыцари: Ян из Хлума—Густав Хильмар (В. Соловьев), Вацлав из Дубы—Витезслав Вейрауска (А. Пелевин); Мартин, каменотес—Иозеф Микса (А. Чемодуров); Иоганка, его невеста—Мария Томашова (М. Лифанова); Сташек, каменщик—Эдуард Пупак (А. Игнатьев); Ира, плотник—Вилем Бессер (В. Рождественский); Полак, портной—Владимир Главатый (А. Сашин-Никольский). Дикторский текст читает В. Давыдов.

●

«Из моей жизни», 10 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий государственный фильм». Прага.

Авторы сценария: Иржи Маржанек, Вацлав Кршка, Ярослав Беранек; режиссер Вацлав Кршка; оператор Фердинанд Печенка; художники: Богуслав Кулич, Фернанд Ваха; звукооператор Адольф Нахазел; музыка Бедржиха Сметаны; музыкальное оформление Ярмила Бурчхаузера; партию рояля исполняет Илья Гурник. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Мусалова.

В главных ролях: Бедржих Сметана—Карелл Хёгр (дублирует В. Балашов); Беттина Сметанова—Зденка Прохазкова (Н. Зорская); Ян Нужда—Яромир Спал (А. Алексеев); Ладислав Ричер—Бедржих Карен (А. Кальберер); капельмейстер Майр—Феликс ле Брё (А. Граббе). В сценах из опер Сметаны заняты артисты: Бено Блахут, Мария Подвалова, Вацлав Бернадж, Иво Жидек, Ян Константин, Людек Мандаус, Войен Новал, Людмила Чадиковичева, Богумир Вих, Иозеф Война, Рудольф Асмус, Рудольф Кортес.

●

«Следы остаются», 8 ч.

Производство киностудии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Автор сценария Павел Вежинов; режиссер Петр Б. Василев; оператор Бончо Карастоянов; художник Ценко Бояджиев; композитор Парашкев Хаджиев; звукооператор Кирил Попов. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Пешо—Краси Медарев (дублирует Сева Абдулов); Юлия—Верка Драгостинова (М. Карабельникова); Веселин—Стефчо Данаилов (Толя Крылов); Чарли—Гошко Наумов (И. Жукова); Живка—Мики Чернева (Ляля Громова); Бебо—Валентин Василев (Витя Рожков); полковник Филиппов—Любомир Кирилов (В. Тихонов); Тороманов—Николай Узунов (А. Кельберер).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«В логове тигра», 9 ч.

Производство Чаньчунской киностудии.

Сценарий: Ин Цы, Жэн Гуй-лин, Ван Юй-тан; режиссер Хуан Цань; оператор Не Цзин; композитор Ван Бо; звукооператор Юань Мин-да. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Чэн Хуэй-юань—Инь Шэнь-мин (дублирует А. Шешко); Ли Юнхе—Чжао Линь (К. Тыртов); Ся Юнь-у—Чжан Фэнсян (В. Трошин); Ся Ци—Сян Цзюань-шу (С. Вершинский); Цуй Си-чжен—Лин Цзин-бо (В. Кенигсон); Чжан Гочжун—Ли Линь (Л. Потемкин); Ми Жу-чжен—Ман Илин (М. Гаврилко); Цзы Липин—Се Линь-лан (З. Земнухова); Хуань Юнь-мэн—Ли Се (С. Цейц); Сунь Шигао—Гао Цзюнь (К. Карельских).

●

«Честь семьи», 9 ч.

Производство Ашхабадской киностудии художественных и хроникальных фильмов.

Авторы сценария: Г. Мухтаров, Н. Кладо; постановка режиссера И. Мутанова; операторы: С. Галадж, Д. Непесов; режиссер Х. Агаханов; художник М. Тиунов; композиторы: В. Мухатов, А. Холминов; звукооператоры: Н. Кропотов, Г. Гаврилова. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Байрам—Алты Карлиев (дублирует С. Бондарчук); Аллан—Аман Кульмамедов (Р. Плятт); Бике—Сурай Мурадова (А. Волгина); Зина—Е. Флоринская (А. Парфаньяк); Язгуль—А. Рустамова (З. Земнухова); Чары—С. Хараджаев (К. Тыртов); Курбан—Нури Сатаров (Леня Крауклис); Алты—О. Хаджимурадов (В. Рождественский); Сапар—Д. Сапаров (В. Кенигсон); Вепа—П. Илясов (Ю. Андреев).

●

«Дело пилота Мареша» (по мотивам романа Януша Мейсснера «Голубые пути»), 11 ч., цветной.

Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи (Польша).

Авторы сценария Януш Мейсснер, Леонард Бучковский; режиссер Леонард Бучковский; оператор Северин Крушинский; оператор воздушных съемок Феликс Средницкий; художник Роман Манн; композитор Ежи Гаральд; звукооператор Юзеф Бартчак. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: пилот Мареш—Венчислав Глинский (дублирует А. Консовский); Кристина—Алиция Рацишувана (К. Кузьмина); Мэри—Лидия Высоцкая (Н. Гицерот); Суровец—Леон Немчик (К. Карельских); Флисак—Ежи Михотек (К. Тыртов); цыган—Богдан Невиновский (С. Цейц); Эльмер—Ежи Качмарек (Н. Граббе); Хорновский—Казимеж Вилямовский (Я. Беленький); Янчар—Богдан Эймонт (А. Шешко).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Автоматика и телемеханика в энергетике», 4 ч.

Авторы сценария: Д. Родовский, Г. Фрадкин; режиссер С. Левит-Куревич; оператор Л. Гаплунов. Научные консультанты: В. Разгон, В. Сухарев.

●

«Глинобитное строительство», 5 ч.

По заказу Министерства городского и сельского строительства.

Режиссер П. Антиповский. Консультант и автор текста инженер Д. Климов.

Фильм смонтирован из киноматериалов Германской Демократической Республики и отечественного фильмотечного материала.

●

«Макеевская Мацеста», 1 ч.

Автор сценария П. Лин; режиссер В. Моргенштерн; оператор А. Каиров. Научный консультант И. Мугдусиев.

●

«По Камчатке», 1 ч., цветной.

Автор-режиссер Н. Тихонов; операторы: А. Зильберник, К. Кузнецов. Научный консультант академик Д. Щербаков.

●

«Русская советская живопись» (художники Ленинграда и Москвы), 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Филимонова; режиссер А. Разумный; оператор П. Уточкин. Главный научный консультант народный художник СССР Б. Иогансон.

«В краю огнедышащих гор», 2 ч., цветной.

Автор-режиссер Н. Тихонов; операторы: А. Зильберник, К. Кузнецов, Б. Эйберг. Научный консультант академик Д. Щербаков.

О вулканах и гейзерах Камчатки.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Капиллярные явления в природе и технике», 2 ч.

По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария С. Грилихес; режиссер Ф. Вязьменская; оператор Л. Медведев. Научные консультанты: Л. Дмитриев, Л. Скрелин.

Учебный фильм по физике для девятых классов средней школы.

●

«Вася, Петя и Шарик», 1 ч.

По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария Б. Кравченко; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт. Научные консультанты: А. Дылёва, Казанская.

Учебный фильм для школьников младших классов.

●

«Навстречу песне», 8 ч.

Авторы сценария: П. Бахмутский, А. Пен-Чернов; режиссер М. Клигман; оператор Э. Ратнер. Главный консультант профессор В. Соколов. Консультанты: А. Михайлов, И. Полтавцев, Г. Сандлер.

Руководство для участников и руководителей хоровых самодеятельных коллективов.

●

«М. Ю. Лермонтов» (из последних лет жизни и творчества поэта), 3 ч.

По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер А. Чигинский; оператор М. Ротинов. Научные консультанты: кандидат филологических наук В. Мануйлов, С. Шпет.

●

«Контактная сеть» (3-й раздел кинокурса «Электрифицированные железные дороги»), 5 ч.

По заказу Министерства путей сообщения СССР.

Автор сценария С. Тайц; режиссер Э. Владыкина; операторы: И. Клещ, Х. Лобер. Научные консультанты: кандидат технических наук Л. Фрайфельд, А. Костенко.

●

«Подземная добыча угля гидравлическим способом», 3 ч.

По заказу Министерства угольной промышленности СССР.

Автор сценария В. Будилович; режиссер Я. Новинский; оператор А. Королев. Научные консультанты: доктор технических наук В. Мучник, М. Маркус.

●

«Новое в организации доения коров», 2 ч.

По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Артор сценария Н. Кемарский; режиссер Н. Кучерук; оператор Э. Бобрицкий. Научный консультант академик Н. Бурлаков.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 9.

Снимали операторы: С. Гусев, А. Грек, А. Крылов, Л. Михайлов, В. Воронцов, Е. Мухин, В. Зайцев, П. Касаткин, Б. Шер, Е. Ефимов, А. Пескарев, В. Конягин, О. Арцеулов, А. Истомин, И. Михеев, К. Ряшенцев, А. Хавчин, В. Трошкин. Монтаж режиссера Я. Бабушкина.

1. Герои целины в Большом Кремлевском дворце. 2. Открытие первого Всесоюзного съезда советских художников.

Навстречу 40-й годовщине Великого Октября

1. Дорога дружбы. 2. Обязательства украинских железнодорожников.

Кинорепортаж

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом Великобритании в СССР. 2. К подписанию Советско-Афганского договора о дружбе. 3. «Этих дней не смолкнет слава...». 4. Искусство Абдул Гусейна. 5. Юная исполнительница индийских танцев. 6. Чешский симфонический оркестр в Москве. Первенство мира и Европы по хоккею.

●

«Новости дня», № 10.

Снимали операторы: А. Мухин, К. Богдан, С. Эпштейн, Н. Вихирев, П. Касаткин, А. Личко, О. Иванов, Ю. Коровкин, В. Скоробогатова, М. Шнейдеров, С. Гусев, Г. Зайцев, К. Ряшенцев, А. Зенякин, А. Семин, М. Трояновский. Монтаж режиссера В. Катаняна.

Заключительное заседание Первого Всесоюзного съезда советских художников.

Навстречу 40-й годовщине Великого Октября

1. Молодежь—на стройки Донбасса. 2. «Арест Временного правительства».

Кинорепортаж

1. Углубление русла Амура. 2. Матч на первенство мира по шахматам. 3. Новый метод сварки металла. 4. Парашютистки прыгают с аэростата. 5. Три близнеца супругов Ливданс. 6. Государственный Уральский русский народный хор в Москве.

Иностранная кинохроника

1. Совещание глав четырех арабских государств в Каире. 2. Выставка международной фотографии в Каире. 3. На первенство Европы по фигурному катанию.

●

«Новости дня», № 11.

Снимали операторы: А. Грек, С. Гусев, Г. Захарова, А. Крылов, К. Пискарев, Л. Котляренко, М. Попова, Е. Мухин, Б. Шер, М. Измайлова, М. Лифшиц, И. Гибалевич, С. Масленников, Я. Гринберг, М. Сегаль, О. Воронцов. Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

1. Третья сессия Верховного Совета РСФСР четвертого созыва. 2. Новый шаг на пути упрочения мира и безопасности в Европе. 3. Столетие со дня основания московского завода «Красный Пролетарий». 4. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом Афганистана в СССР. 5. За переходящий комсомольский вымпел. 6. Тальская вода. 7. Весна в Узбекистане. 8. Всесоюзные соревнования по прыжкам с трамплина. 9. Мария Васильевна Ефремова уходит на пенсию. 10. Уникальная коллекция шахмат. 11. В Шауляйской музыкальной школе. 12. Международные соревнования по гимнастике. 13. «Уральская праздничная».

●

«Новости дня», № 12.

Снимали операторы: Е. Мухин, М. Попова, Б. Шер, В. Мищенко, А. Щекутьев, Л. Котляренко, Л. Михайлов, В. Кузин, В. Гулин, А. Аджибегишвили, Г. Захарова, А. Семин, М. Трояновский. Монтаж режиссера И. Сеткиной.

1. Прибытие в Москву Правительственной партийной делегации Венгерской Народной Республики. 2. Открытие советско-венгерских переговоров. 3. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом Японии в СССР. 4. 40-летие Ивановского городского Совета. 5. Первому подшипниковому заводу 25 лет.

Кинорепортаж

1. Вручение ордена Ленина А. А. Яблочкиной. 2. Строительство таджикского колхоза имени Ворошилова. 3. Четыре близнеца. 4. Верхолазы на шпиле Петропавловской крепости. 5. К Всемирному фестивалю молодежи.

15807

За рубежом

В египетском городе Газа.

●

«Новости дня», № 13. Снимали операторы: П. Касаткин, Е. Мухин, М. Попова, Е. Качин, В. Мищенко, А. Крылов, А. Сологубов, А. Щекутьев, П. Оппенгейм, П. Калабухов, И. Гибалевич, В. Гайлис, М. Шнейдеров, Г. Новожилов. Ю. Гибов, В. Губарев, Монтаж режиссера К. Эггерса.

1. Митинг дружбы между народами Советского Союза и Венгерской Народной Республики. 2. Подписание советско-венгерских документов. 4. За достойную встречу 40-й годовщины Великого Октября. 5. Открытие Второго Всесоюзного съезда советских композиторов.

Кинорепортаж

1. Новый автомобиль «Волга». 2. Ветеран рыбного промысла. 3. Окот каракульских овец. 4. Старинный русский танец к фестивалю молодежи.

Спорт

1. Финские гимнастки в Риге. 2. Всесоюзные соревнования по горнолыжному спорту.

●

«Новости дня», № 14. Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

1. На всенародное обсуждение (операторы: Е. Мухин, Г. Епифанов). 2. Год сороковой (операторы: М. Беров, Е. Аккуратов). 3. В те памятные дни (оператор А. Грек).

Кинорепортаж

Операторы: А. Воронцов, А. Крылов, О. Арцеулов, Л. Михайлов, И. Бганцев.

1. Приезд в Москву участников декады Таджикской литературы и искусства. 2. Встреча рабочих с участниками Всесоюзного съезда композиторов. 3. Соревнования московских рыболовов-любителей.

Навстречу фестивалю

Узбекский танец—«Уфари—Санам» (оператор А. Краснянский).

●

«Новости дня», № 15. Монтаж режиссера Я. Бабушкина.

1. Добро пожаловать (операторы: Л. Максимов, Е. Мухин). 2. В те памятные дни (оператор А. Богоров). 3. Год сороковой (оператор Г. Цветков). 4. Герои Бухенвальда (оператор Г. Захарова).

Кинорепортаж

Операторы: В. Ковальчук, А. Кричевский, М. Посельский, В. Киселев.

1. Горячее одобрение завода. 2. Отважные исследователи Антарктиды. 3. В независимой Гане.

Праздник таджикского искусства

Операторы: А. Грек, С. Киселев.

●

«Новости дня», № 16. Монтаж режиссера Н. Соловьевой.

1. Нерушимая дружба (операторы: Е. Мухин, А. Кричевский, А. Крылов). 2. 87 лет со дня рождения В. И. Ленина. 3. По завету Ильича (оператор А. Софьин). 4. Правительственные награды (операторы: Л. Михайлов, А. Щекутьев). 5. На границе (оператор К. Ряшенцев). 6. Год сороковой (операторы: А. Саидов, А. Софьин). 7. Навстречу фестивалю (оператор Л. Арзуманов).

●

«Новости дня», № 17. Монтаж режиссера Б. Вейланда.

1. 87 лет со дня рождения В. И. Ленина (операторы: Г. Захарова, Б. Макасеев, В. Трошкин, А. Хавчин). 2. В те памятные дни. 3. Выдающийся авиаконструктор (оператор М. Ошурков). 4. Год сороковой (оператор А. Листвин).

Кинорепортаж

Операторы: В. Кузин, Е. Легат, А. Смолка, Н. Генералов. В. Копалин, Л. Максимов.

1. Подарки зарубежным друзьям. 2. Апрель на Таймыре. 3. У донецких рыбаков. 4. На первенство страны по футболу.

За рубежом

1. Новое свидетельство нерушимой дружбы социалистических стран. 2. Праздник независимости в Тунисе (оператор В. Трошкин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 5, 2 ч., цветной. Режиссер выпуска В. Астафьев.

1. У ростовских овощеводов (режиссер Б. Светозаров; оператор П. Тартаков). 2. Гигиена молока (режиссер Н. Агапова; оператор П. Уточкин). 3. «Т.В.Ч.» (режиссер В. Астафьев; оператор Э. Ольшевская). 4. Дюбек-44 (режиссер Н. Белов; оператор В. Рыклин).

●

«Наука и техника», № 8, 1 ч. Режиссер выпуска Б. Ляховский.

1. Богатства Кермакинской долины (оператор Я. Аристакесянц). 2. Включаем «электросон» (режиссер П. Вейнштейн; оператор В. Суворов). 3. Инерционная платформа (режиссер А. Бабаян; оператор П. Крашенников). 4. Когда следователь сомневается (режиссер Б. Ляховский; оператор Е. Покровский). 5. Дача в рюкзаке (режиссер Б. Ляховский; оператор Л. Островский).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка и оформление С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

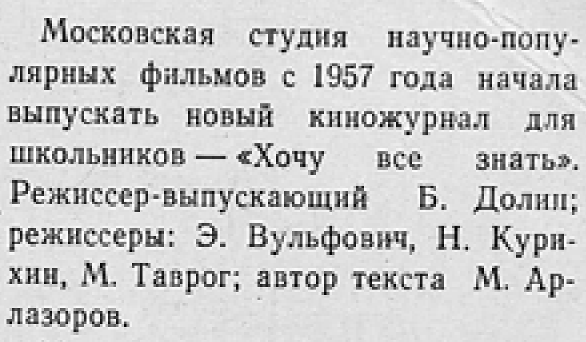
Адрес редакции: Москва К-104, М. Гнездниковский пер., д. 7.
Тел. Б 9-99-12, доб. 1-15.

А 04166. Сдано в производство 29/V 1957 г. Подписано к печати 13/VII 1957 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,52).
Учетно-издательских листов 15,65. Тираж 16 200 экз. Зак. № 1157

Цена 10 руб.

16-я типография Главполиграфпрома Министерства культуры СССР.
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

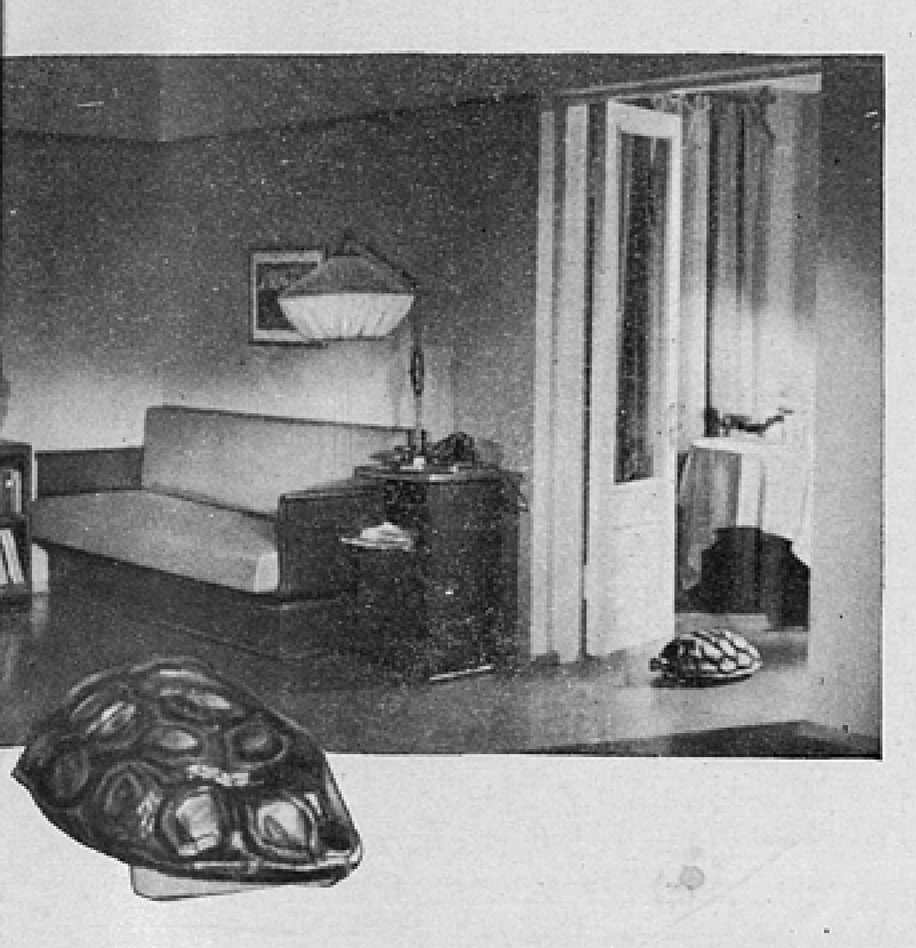




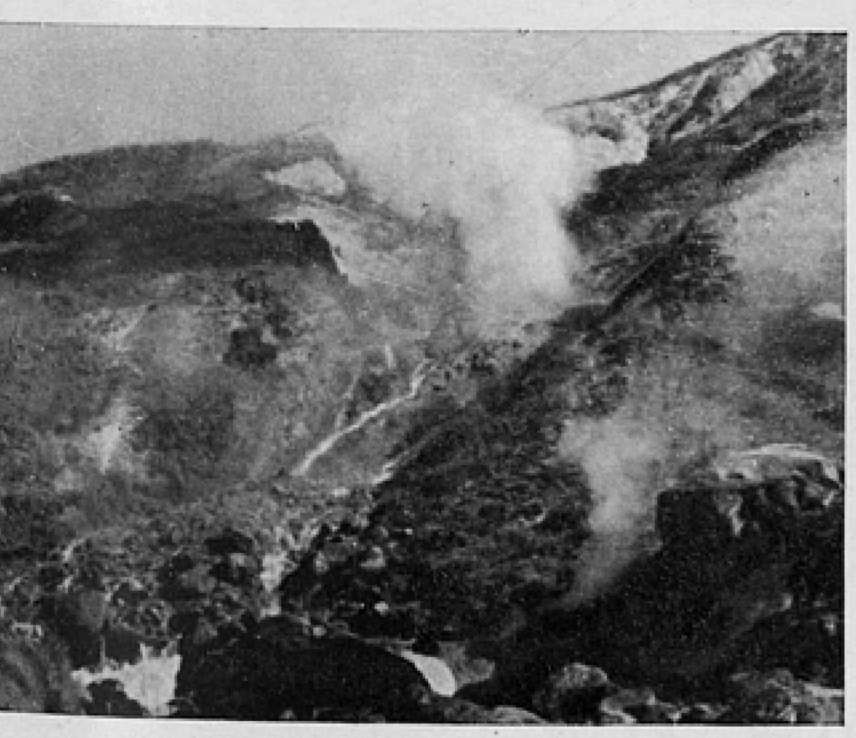
Московская студия научно-популярных фильмов с 1957 года начала выпускать новый киножурнал для школьников — «Хочу все знать». Режиссер-выпускающий Б. Долин; режиссеры: Э. Вульфович, Н. Курихин, М. Таврог; автор текста М. Арлазоров.



Мы помещаем кадры из первого номера журнала: ведущий Борис Чирков открывает номер; кадр из сюжета «Автоматическая черепаха»; гейзеры Камчатки; Борис Чирков демонстрирует подарок чехословацких друзей — игрушку «Боксеры»; художник В. Завьялов работает над фестивальной почтовой маркой.











ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

Сборник «Сценарии польского кино» является первым из намеченной к изданию серии книг, в которую войдут лучшие произведения кинодраматургии зарубежных стран. Он открывается сценариями «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой», написанными известным польским писателем И. Неверли совместно с режиссером этого двухсерийного фильма Е. Кавалеровичем. В сборник вошли, кроме того, сценарии кинокомедии «Случай на Мариенштате», а также фильма «Карьера» Т. Конвицкого и К. Сумерского.

Сборник знакомит творческих работников советского кино и широкие круги читателей с достижениями современной польской кинодраматургии.

Текста 348 стр.
Иллюстраций 16 стр.
Цена 14 р. 30 к.